



deSignis

ISSN: 1578-4223

ISSN: 2462-7259

info@designisfels.net

Federación Latinoamericana de Semiótica

Organismo Internacional

Lizarazo, Diego

La fotografía como existencia: Apropiación y reinterpretación fotográfica

deSignis, vol. 28, 2018, -Junio, pp. 101-124

Federación Latinoamericana de Semiótica

Organismo Internacional

DOI: <https://doi.org/10.35659/designis.i28p101-124>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606065854009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La fotografía como existencia: Apropiación y reinterpretación fotográfica / *Photography as existence: Photo appropriation and reinterpretation*

Diego Lizarazo

(pág 101 - pág 124)

El presente trabajo analiza las relaciones entre el lenguaje y el tiempo, como principio constitutivo de la fotografía. La fotografía es entendida aquí como interpretación del tiempo en la doble tensión entre convención/resistencia y existencia/lenguaje. De esta forma, el movimiento artístico apropiacionista resulta en tres sentidos pertinente para esta clarificación: porque la interpretación de tiempo que realiza la fotografía es una forma de apropiación semiótica y existencial, porque el apropiacionismo fotográfico (como movimiento artístico) es una intensificación de la condición de toda fotografía como existencia interpretada en el tiempo; y porque el análisis de algunas de las experiencias de radical apropiación fotográfica muestran los límites, las paradojas que la propia apuesta estético-política del apropiacionismo experimenta.

Palabras clave: Fotografía, Lenguaje, Tiempo, Movimiento Apropiacionista, Semiótica

The present work analyzes the relations between language and time, as a constitutive principle of photography. Photography is understood here as an interpretation of time in the double tension between convention / resistance and existence / language. In this way, the appropriation's artistic movement results in three relevant senses for this clarification: because the interpretation of time that photography takes is a form of semiotic and existential appropriation, because photographic appropriations (as an artistic movement) is an intensification of the condition of all photography as an existence interpreted in time; and because the analysis of some of the experiences of radical photographic appropriation show the limits, the paradoxes that the own aesthetic-political bet of appropriations' experiences.

Keywords: Key Words: Photography, Language, Time, Appropriation Art Movement, Semiotics

Diego Lizarazo es Profesor investigador de la Universidad Autónoma Metropoli-

tana. Doctor y maestro en filosofía por la UNAM. Autor de dieciséis libros sobre filosofía del lenguaje, estética y hermenéutica; y más de 100 artículos sobre los mismos temas. Evaluador del Sistema Nacional de Investigadores y del Conacyt. Ganador en 2005 del Premio de Ciencias Sociales y Humanidades de ICONOS Colombia. Ganador en 2008 del premio de Ciencias Sociales de la UAM México. Ganador en 2018 del Premio de Imagen Científica de la Muestra Nacional de Imágenes Científicas PROCINE y Conacyt. Ganador en 2018 del premio al mejor microprograma de Televisión de América Latina por “Interferencias: irrupciones al sentido común”. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel II. E-mail: diegolizarazo@hotmail.com.

Este artículo ha sido referenciado por la UAEM el 11/12/2017 y por la UAM el 16/03/2017.

Esta fotografía anónima de 1911 reúne a tres hombres disímbolos en un paraje, probablemente de California, en el que su patente diversidad resulta de alguna manera solventada por la unidad figuracional de ciertos rasgos de la postura y por una indumentaria en cierto sentido unificada a fuerza. No solo se trata de la diferencia enfática entre el hombre anglosajón del centro y quienes se hayan a sus costados, sino de una singular situación en que cierta continuidad del estilo y color de los trajes junto con la posición de los cuerpos, hace un poco más cercanos a los dos de la derecha y algo más satelital al tercero a la izquierda. La relación “empática” de la foto no parece ligar con mayor fuerza a los laterales, no obstante su clara diferencia con la fisonomía “occidental”. Quizás porque la intermediación del hombre blanco lo impida, pero en realidad porque se advierte mayor cercanía entre estos dos cuerpos que se rosan, incluso llegando a indicar cierta conexión afectiva. El de la izquierda en cambio luce separado de los otros dos, y ligeramente girado en otra dirección. No estamos ante la foto emblemática del colonizador imponiendo su superioridad imperial sobre los aborígenes como en las fotos de Ota Benga en el zoológico del Bronx, o las múltiples imágenes de las exposiciones, ferias y conferencias que prácticamente todos los países colonialistas europeos (y Estados Unidos) montaron desde el último cuarto del siglo XIX, en las que indígenas y africanos eran exhibidos como piezas exóticas (Sánchez, 2006; Çelik-Kinney, 1990; y Hoffenberg, 2001). Las cosas aquí revisten otro carácter: entre los hombres parece entablarse cierta simetría, propia de un campo de excepción en la generalidad social del momento. Líneas de continuidad y discontinuidad manifiestas: los trajes de los hombres de los costados se llevan precariamente, casi como una impostura; no manifiestan, tal cual, una lógica de “blanqueamiento” como diría Bolívar Echeverría (Echeverría en Lizarazo, 2013). Especialmente el hombre de la derecha carga la ropa como algo ajeno. Sus pies descalzos no solo son una marca de diferenciación étnica y de clase, sino también una señal de desapego con dichos códigos. El blanqueamiento no proviene de una dinámica interior en la que busque mimetizarse con el ethos moderno, sino de una instalación externa, de una ropa que se le ha colocado y que lleva, que ha llevado casi como una solución práctica pero no interiorizada. El tiempo existencial y el tiempo histórico están disueltos y a la vez resaltados en la imagen. En ella dos cosas se constatan: la condición transicional de la vida de Ishi (el hombre de la derecha); y la percatación de un mundo histórico que con él desaparecería. Ishi es un nombre sobrepuesto, como la ropa, quizás como la propia foto. Es el nombre que le dio Alfred Kroeber, el anglosajón del centro, quién fuera quizás el más prominente (junto con Franz Boas) antropólogo norteamericano hasta mediados del Siglo XX. Kroeber decidió llamarle así porque en la cultura Yahí el nombre propio no podía decirse, y consecuentemente Ishi nunca lo publicó. En la lengua Yahí, Ishi significa “hombre”. Hombre el primero, y el último. Ishi, el último sobreviviente de la sociedad Yahí de California. El tiempo histórico que la foto trae a nosotros es el de un cataclismo; el final de una zaga... esa que Lévi-Strauss llamó la mayor pena de la humanidad: la desaparición de una cultura. En el contexto de la fiebre del oro de la segunda mitad del Siglo XIX, la sociedad Yahí experimentó una brutal embestida de los emigrantes europeos que los redujeron a cerca de veinte personas hacia 1870, después de que en 1850 se contaban más de 2000. Los sobrevivientes anduvieron clandestinamente al este de Sacramento. Ishi se contaba entre los cuatro que persistían en 1908, cuando la avanzada de técnicos que planeaba la construcción de una hidroeléctrica los descubrió en su último escondite. Solo Ishi sobrevivió al encuentro y sus derivaciones.

Tiempo después en el matadero de Oreville los carniceros encontraron un hombre que deambulaba hambriento y enfermo al que creyeron mexicano. Ishi terminó viviendo en el Museo de Antropología de la Universidad de San Francisco por el interés y las gestiones de Kroeber y Thomas Waterman, quienes estudiaban los pueblos indígenas de California. Aunque acogido, incluso como amigo de Kroeber, Ishi no dejó de figurar en el museo como parte del acervo que miles de visitantes conocieron desde 1911 interesados en verlo prender fuego o practicar tiro con arco, y al que el examinador de San Francisco llamó “el mayor tesoro antropológico.... jamás capturado”. Pareciera que la fotografía no logra mostrar esta doble condición que se cristaliza en Ishi: su tratamiento como pieza de museo y el cataclismo de extinción de su cultura. El lenguaje de la foto, las reglas del retrato en la que los hombres posan según las formas sedimentadas de la toma, parece encubrir ese fondo existencial e histórico que le da su verdadera condición. Pero la foto, como la vida, tiene sus atajos, sus zonas incodificables. Dos cosas más emergen, casi como *aletheia* de la imagen: la condición de Ishi que, como decíamos, no se acomoda al ethos moderno, pero que también indica cierta fuerza, cierta violencia ejercida por esa modernización sobre él: la mirada, la corbata torcida, el tiro desajustado del pantalón, los pies sobre el lodo. Todo ello se cruza, se entrelaza con la simetría empática que se establece con Kroeber y que constituye el campo de excepción que indiqué arriba: son cosas de los cuerpos. En Ishi se repite, en su versión más gruesa, la posición de la mano de Kroeber, lánguida y más clara. El brazo derecho de Ishi está antepuesto al de Kroeber, y ligeramente recargado, propio de esas sutilezas que se dan entre personas cercanas. La relación humana se asoma allí. En 1916 Ishi fue hospitalizado por tuberculosis y murió en marzo por una masiva hemorragia pulmonar (Kroeber, 1967). Aunque Kroeber intentó impedir la disección masiva, su cuerpo fue tratado como objeto de investigación científica. Su cerebro fue separado y desapareció en una veladura hasta que en 1997, por la presión política de los nativos del Comité Cultural del Condado de Butte se descubrió que Kroeber había enviado el cerebro al Museo Nacional de Washington. En 1999 el Smithsonian reveló que la pieza estaba resguardada en una bodega de Maryland. Sobrevino una disputa legal, y el Smithsonian se negó a entregarlo por la cláusula que definía que los restos sólo podrían entregarse a los descendientes directos o a la tribu en su conjunto. Ninguna de ellas existía.

Finalmente fue cedido al pueblo de Pit, una comunidad que podría ser descendiente de los Yana, un grupo indígena que fue vecino de los Yahi. De alguna forma el doble tiempo de la existencia y la historia, pasan por la foto. Pero como ella no es solo lenguaje, muestra (en el sentido de Wittgenstein), la existencia que ese lenguaje procura significar. ¿Cómo se reúne todo esto en ella? Mi lectura es que lo hace porque la fotografía es una acción que interpreta el tiempo. Pero no lo hace de cualquier manera, lo hace en la relación compleja de una técnica que media entre la existencia y el lenguaje.

Una cosa más hay que advertir aquí. El tercer hombre de la foto es un enigma: las manos escondidas, el traje desaliñado, la mirada cansada y cubierta por los gruesos y redondos lentes. A diferencia de los otros, no vemos sus ojos directamente; sus lentes, artificio técnico que le permiten ver mejor, nos obstruyen el acceso a su mirada. Su mirada está para nosotros vedada, quebrada. Tiene un extraño estatuto: es patentemente partícipe, pero también es un extraño. Es, quizás como nosotros, un testigo. Y como nosotros, lleva

su mirada mediada por un artificio técnico, allá los lentes, aquí la propia fotografía que ahora miramos. No es occidental, pero tampoco deja de serlo. En él el efecto de la colonización resulta más marcado que en Ishi. Es el único de los tres que para nosotros no tiene nombre, puede ser cualquiera, como nosotros.



Anónimo. Ishi y Kroeber, 1911.

INTRODUCCIÓN

Mi propósito en este trabajo es abrir una ruta de comprensión de las relaciones entre el lenguaje y el tiempo que se dan como principio constitutivo de la fotografía. Un lenguaje que encuentra los recursos técnicos para dar cuenta del tiempo, de un tiempo múltiple, complejo, que aquí procuro desenlazar en sus dimensiones más acuciantes. Esa relación es simultáneamente una articulación y una tensión, que se juega entre fuerzas de convencionalización y fuerzas de singularidad. La fotografía como interpretación del tiempo en esta doble tensión entre convención/resistencia y existencia/lenguaje. En otra clave: la fotografía apropia un tiempo denso, con su lenguaje y su técnica logra hacer suyo un momento que no se agota en una superficie. Así el movimiento artístico apropiacionista resulta en tres sentidos pertinente para esta clarificación: porque la interpretación de tiempo que realiza la fotografía es una forma de apropiación semiótica y existencial, porque el apropiacionismo fotográfico (como movimiento artístico) es una intensificación de la condición de toda fotografía como existencia interpretada en el tiempo; y porque el análisis de algunas de las experiencias de radical apropiación fotográfica muestran los límites y las paradojas que dicha apuesta estético-política experimenta.

1. LA TENSIÓN LENGUAJE/TIEMPO EN EL SENO DE LA FOTOGRAFÍA

En la fotografía se triangulan el tiempo, la imagen y la mirada. Su singularidad, ante el océano de las imágenes, se encuentra en que la foto da cuenta del tiempo, como

advirtió Barthes, a través de su desaparición, de su pérdida¹.

Podríamos decir que la fotografía enlaza tiempo y mirada, en una suerte de nostalgia de la pérdida. El tiempo que constituye toda mirada, y la mirada que procura dar cuenta de un tiempo que se fuga.

El ver siempre está configurado por una mirada. No solo vemos porque tenemos una disposición óptica que hace posible la experiencia fisiológica y sensible de aprehensión de los estímulos visuales, sino especialmente porque hay una matriz de expectativas, de tentativas y experiencias que organizan y disponen dicha visión. Ese es el lugar de la *mirada*: una trama simbólica e histórica en la que el acto de ver sucede. Esa trama de mirada es lo que Martin Jay, por ejemplo, manifiesta cuando habla del ocularcentrismo de la filosofía y de la cultura de occidente (Jay, 1996); pero también es, en el otro extremo, lo que Benjamin llamó la mirada enervada que permite la liberación, la disipación del ensueño, y la reconexión de la imagen con el cuerpo (Benjamin, 1973, 1980 y 1999). Por eso la mirada es tiempo. Un tiempo que procura, al fotografiar o ver fotografía, encarar el tiempo. En tanto que trama cultural e histórica, la mirada es tiempo. Es tiempo que aprecia su devenir en forma de memoria patente en ese instante coagulado que constituye la fotografía. El tiempo se mira a sí mismo en la foto. Nada más claro para visualizar los posibles del ver, lo visible y lo invisible, lo valorado y lo despreciado en un mundo histórico, que observar sus imágenes. Que ver su tiempo cristalizado en ellas. Tanto Bazin como Barthes identificaron una cualidad crucial de la foto, que es una especie de paradoja: muestra a la mirada la condición de agotamiento, de extinción del tiempo, fijándola, cuajándola (Bazin, 2008; Barthes, 1980). Esta cualidad se da en la tensión entre la naturaleza efímera de lo que procura contener, y la voluntad de permanencia a través de su esfuerzo estético, técnico y semiótico. Técnica y lenguaje constituyen el recurso, la fuerza con la que la fotografía procura esta contención imposible del tiempo. Gracias a ese lenguaje las cosas, los eventos se estabilizan y tienden a permanecer como memoria visual, como formas de fotografiar, como imágenes esperables, como *gramática fotográfica*. El lenguaje, podríamos decir, es lo que fija el tiempo fotográfico. En contrapartida la condición témpica de la foto es lo que se resiste a fijar el significado, a estabilizar el sentido, a darle una definición y una clausura. La paradoja se extiende porque es sólo por el movimiento del lenguaje fotográfico, del lenguaje visual que esa resistencia se realiza. Como decía Barthes, la lengua es simultáneamente la cárcel y la llave liberadora, lo que apenas disimula su trama fascista pero que en el mismo movimiento abre la posibilidad de tenderle una trampa.

El pintor irlandés, Francis Bacon, alguna vez planteó:

La mayor parte de un cuadro siempre es convención, apariencia, y eso es lo que intento eliminar de mis cuadros. Busco que la pintura asuma de la manera más directa posible la identidad material de aquello que representa. Mi manera de deformar imágenes me acerca mucho más al ser humano que si me sentara e hiciera su retrato.... consigo una mayor cercanía mientras más me alejo (Peppiaatt, 1999: 162)

Bacon entiende que la convencionalidad de la imagen es el fundamento de su comunicabilidad, de su visibilidad. Lo visible es lo comprensible, aquello que una gramática compartida hace nítido. Entre más codificada está la imagen, más transparente resulta su sentido, incluso, más dúctil resulta la experiencia que convoca. La televisión o la industria cinematográfica encuentran en esta condición el fundamento de su sistema comunicativo. Sentidos y experiencias claras, regularidades narrativas, convenciones de denotación, símbolos como emblemas, normas expositivas, espaciales, sedimentación en las formas de la fruición. Pero la imagen convencional, produce también, en otro sentido, mayor invisibilidad. Al comunicar la convención lo que se privilegia son los conceptos estandarizados, lexicales, la experiencia reticulada, el lenguaje en su forma más estabilizada y reiterativa. La imagen adquiere su mayor iconicidad y la mirada se repite en sus esquemas. La imagen esquemática esculpiendo la mirada como esquema. Allí la singularidad, la sutileza de lo visible, los instantes irrepetibles, el acto que asciende y se esfuma, lo informe, lo inenarrable, se escapan... se diluyen entre las tramas gruesas de los códigos. Remitidos, recludos, pero también quizás flotando y fluyendo en el horizonte de la invisibilidad. Territorio en el que se despliega la reticencia de lo invisible²

Bacon lucha con esa convención. Busca superarla, destruirla, porque espera abrir lo visible. Pero la lucha con la gramática de la imagen, con las normas del retrato es portentosa, porque no hay manera de deshacerse del lenguaje. La ausencia de lenguaje es la imposibilidad de la imagen, y es la cancelación del ver. Por ello en sus pinturas persisten los signos del gesto, los recortes del cuerpo, las posturas. Se conservan ciertos iconemas: los trajes, los accesorios, ciertas alusiones a la perspectiva de los vínculos entre el espacio y los objetos. En las ambigüedades de la imagen, logramos avizorar un rostro, un cuerpo en cierta postura, quizás, en cierto movimiento. Pero el rostro y el cuerpo cargan sus variaciones, sus dubitaciones. No son cuerpos claramente delimitados, ni rostros estables. Las figuras son arduas, inestables, reticentes. La convención, aunque visible, no reina en ese espacio. La convención está sometida a múltiples presiones, actúa débilmente. La figura es desfiguración, y la desfiguración alcanza cierta figura (Véase: 2. Bacon, F. *Autorretrato*, 1972.).

Con el tiempo y con su propio trayecto la imagen de Bacon también soporta el efecto del lenguaje: la codificación de la imagen de Bacon. Pero no resulta una convención fácil, es una convención reticente. Sus rasgos convencionales afloran porque al alcanzar su madurez estética son visibles ya sus signos característicos (casi propios de una suerte de “Bacon modelo” o “Bacon texto”): la exhibición de la carne y sus fluidos, los espacios poliédricos y quirúrgicos, las figuras indecisas y a media mezcla de color, los fondos fríos y pos cromáticos, los cuerpos zoomorfos, los cubos de cristal encerrando los cuerpos... Pero es una convención reticente, decía, por su crítica a las reglas del retrato, por su insatisfacción con el abstraccionismo, por su renuncia a la imagen transparente. Pero especialmente por la transfiguración que experimenta en el tiempo su propia obra. Es una imagen que se produce en lucha con la imagen. En Bacon se suscita patentemente el conflicto matriz del arte: la creación de la imagen en su destrucción. El cuerpo que Bacon pinta desmarca las representaciones del cuerpo, y en cierto sentido se constituye como un contra-cuerpo.

La fotografía de Ralph Eugene Meatyard, parece elaborar a su modo esta tensión

del lenguaje, esta vibración del sujeto. La obra de Meatyard muestra la crisis de unidad de la persona, la crisis de sus bordes, la dislocación de sus integridades. Su movilidad. Pero tiene, a diferencia de la pintura, un aliado fuerte, porque en ella el tiempo actúa como garantía de acontecimiento, como singularidad inexorable. Sin embargo el tiempo que se impregna en la foto, no se da sin un toque del lenguaje. Meatyard lo hace posible porque muestra no solo el instante, sino que resalta la movilidad-instante casi como una reflexión ontológica sobre los sujetos. Al vibrar la foto, el sujeto (objeto de la foto) resulta inestable, “movido”. El tiempo en su fotografía no es plano, coagulación perfecta; es más bien tiempo errático, fluido, “borroso”. Con ello aprovecha la cualidad fotográfica de dar el instante, pero reniega de la convención que la acepta y la ofrece tal cual, como cuajo de tiempo. Nos obliga a regresar sobre esa seguridad de la dádiva de un tiempo imposible, y muestra su artificio. A diferencia de Bazin, con la obra de Meatyard ya no podemos creer que la foto sea, tal cual, un trozo de tiempo. Nada es “trozo” de tiempo como reparó Bergson. Entonces, al indicar que el tiempo atravesó aquella imagen que ahora vemos, muestra también la condición inestable del propio sujeto que fotografía. Y al hacerse él mismo, objeto de su imagen, muestra, por el revés, la inestabilidad del fotógrafo como sujeto (Véase: 3. Meatyard, R. E., *Autoretrato*, Sin Fecha).

De otro lado, esa singularidad de tiempo es la reticencia a hacerse puro lenguaje. La experiencia de ver la foto, ya lo han clarificado Dubois o Sontag, es la de religar un acontecimiento vivido, incluso, en el fondo, un ser extinto, como ocurre a Barthes cuando halla la foto de la madre en la imagen del invernadero, en casa de los abuelos (Lizarazo, 2013). Sin embargo el tiempo fotográfico no es solo registro, no es calca, ni repetición pura. En eso falla la ontología icónica de Bazin. No podemos describirlo, propiamente, como tiempo embalsamado (Bazin, 2008). No está ante nosotros el cadáver, el cuajo de acción allí petrificado, detenido en la nada. No hay presencia. Todo lo que nos queda es su efigie, su fantasma, que nos proporciona una evocación, una débil fuerza de contacto. Derrida diría que lo que nos deja la foto es solo la marca. Yo prefiero plantear que aquello que la foto nos ofrece es una interpretación de ese tiempo. Entre la infinidad de posibilidades de aludirlo, la foto nos muestra una saga. Ante nosotros coloca una versión de un tiempo acaecido.

2. LA FOTOGRAFÍA INTERPRETA EL TIEMPO

Cinco características cruciales carga la condición de la fotografía como interpretación de tiempo:

a) La interpretación fotográfica es *tiempo observado*, es decir, un tiempo dado para la mirada. Un tiempo-mirada, erigido para ser mirado. Su peculiaridad es que ese tiempo está interpretado en imagen, por ello, su primera característica es que se trata de una interpretación dialógica. Porque la fotografía emerge en ese acto nuclear de confluencia entre la foto-texto y la mirada-fruición que la hace posible. La fotografía está en el diálogo que con ella establece quien la ve. Ese diálogo es un circuito de miradas, porque toda foto comienza y concluye como mirada.

Mata Rosas, F. De la serie *México Tenochtitlán*

La fotografía de Francisco Mata constituye una densa problematización de la condición dialógica de la mirada que conforma toda fotografía: la máscara regresa al danzante su imagen a través del espejo y con ello puede ver su mirada reflejada al mirar la máscara. El que mira es mirado. Pero la mirada de la máscara es simultáneamente una mirada congelada y una mirada viva, activada. La mirada fija reposa en los ojos pintados de la máscara, con la irreductible icónica de una tradición que parece extenderse desde las danzas de conquista, en las que se elabora simbólicamente la relación, el conflicto entre conquistados y conquistadores. La mirada viva se disloca en dos partes: en la mirada de quien se ve en el espejo que la máscara lleva en su corona, y en la mirada que se esconde atrás de los agujeros invisibles de los ojos de la máscara. Es posible mirar esta foto no solo como un decir sobre la relación de miradas en la tradición lúdica y simbólica desde la conquista, y en su reactualización urbana contemporánea; sino también como una hermenéutica de la propia fotografía. Visto así, esta fotografía elabora las relaciones de mirada propias de la condición de toda fotografía: La mirada fija de la máscara es aquí una metáfora de la textualización de la mirada del fotógrafo en la fotografía. El proceso en que la mirada empírica e histórica del fotógrafo se vuelve texto fotográfico, y su camino de regreso. Su mirada viva se encuentra simbolizada en la mirada del danzante que ve, borrosamente su rostro en el espejo. Borrosa porque esa mirada cárnica, animada, concreta, ya está desdibujándose en la fotografía, pasa de su condición activa y encarnada a su condición textual, fotográfica. Es entonces el tránsito temporal y semiótico (icónico) de la mirada-viva-especular; a la mirada fija-máscara. En el tramo que va del espejo en la corona a los ojos pintados de la máscara, está la transfiguración de la mirada-carne del fotógrafo, a la mirada-texto en la fotografía. Pero también está indicado aquí el camino de regreso: porque nuestros ojos que oscilan entre el rostro en el espejo y los ojos de la máscara, están en la expectativa de una mirada que atrás de esos ojos pueda vernos, como atravesándolo todo. Esa fuerza mítica de la mirada viva de la máscara, es el movimiento que saca la foto de su artificio de mirada (de la pura representación de la mirada) y la lleva a la re-vivificación de la mirada del fotógrafo en nuestra propia mirada. Una densidad adicional: la danza de conquista encara la tensión entre conquistados y conquistadores, decíamos, pero el espejo muestra que probablemente

el danzante que se pondrá la máscara no es otro que el que ante ella danza. La arquetipación del rostro español que se figura en la máscara de lo que presumiblemente es uno de los elementos rituales de la danza de los santiagueros, su lisa blancura, su barba rubia y sus ojos nazarenos, tiene un reverso, un rostro otro que lo habita: el rostro mestizo que oculta y que siempre, en todo ritual, le subyacerá.

El diálogo de mirada de la fotografía tiene entonces su origen en una *apreciación* del mundo, en su sentido doble: es percepción de algo o alguien, y es su valoración. De alguna forma la fotografía está anticipada en la mirada del fotógrafo. Como toda interpretación, el tiempo atendido en la foto no es cualquier tiempo, es aquel que se anticipa por el campo de mirada que tiene su fotógrafo. Hay fotos imposibles para ciertos fotógrafos, y hay imágenes que solo ciertos fotógrafos pudieron producir. Posibilidad-mirada-fotografía. Pero la interpretación fotográfica, claro, no se agota en la anticipación, es encuentro con el tiempo. Esa anticipación, esa búsqueda, ese propósito de fotografiar que lleva al fotógrafo a un lugar, que lo orienta a buscar unas personas, ciertos rituales, ciertos momentos de luz, es también zozobra de lo inesperado, de lo incierto. La fotografía es también hallazgo de lo impensado. El campo de lo incierto que abre la fotografía, podríamos decir, se estructura en dos espacios: el primero ya está dicho: es el instante insospechado que topa el fotógrafo, aún con sus anticipaciones. El segundo es el de la fruición de la foto. El de la re-lectura que el espectador hará de ella. Diálogo de miradas decía: la mirada empírica del fotógrafo que al producir la imagen se torna mirada-texto, se vuelve mirada-tiempo-imagen; y, en el otro extremo, la mirada de quien ve la imagen, que al aprehenderla, al reapropiarla, hace suya esa mirada para poder ver la imagen y dar curso al acto de tiempo que allí estaba en vilo. Esa mirada que ahora despierta la imagen, que la anima, al verla, es también zona de incertidumbre, de evocaciones, de vínculos, valoraciones, sentimientos, razones que el fotógrafo no puede calcular ni controlar³.

b) La fotografía como reinterpretación narrativa. Tanto Ricoeur como McIntyre (Ricoeur, 2004; MacIntyre, 1984) (por no decir San Agustín o Heidegger), han clarificado la diegetización, la hermeneusis irreductible de nuestra experiencia del tiempo. Una suerte de fatalidad narrativa que cubre o que impregna la experiencia de nuestros acontecimientos singulares o colectivos. Nuestro tiempo vivido es tiempo narrado, semantizado. Es tiempo interpretado decía Ricoeur. El fondo de esta semiosis-tiempo que somos es la confluencia ontológica de ser tiempo y ser lenguaje. En tanto somos tiempo que habla, la temporalidad no es experiencia desnuda, inenarrable, aunque haya instantes donde la narrativa, por el trauma, o por la singular naturaleza del instante, por su ilegibilidad, se obture momentáneamente. El tiempo vivido es tiempo narrado y el tiempo por venir, ya se haya, de alguna forma pre-narrado. ¿Qué hace la fotografía en este horizonte? Al regresararnos a la marca, al espectro de tiempo, traza una relectura en él, realiza una operación semiótica de apropiación que a veces es una reinscripción del relato ya contado, a veces es su retoma. La fotografía es ocasión para contar de nueva cuenta lo ya contado, para dar un nuevo ángulo, o incluso, es una tentativa para cerrarlo, para el olvido. Sobre el tiempo-narrado, la fotografía permite re-narrar. Pero esa narración segunda que realiza, al situarse sobre el piso del espectro de percepción que la constituye, lleva una pregnancia existencial, casi intrínseca, que le ofrece una impresión de justeza, de alineamiento con lo vivido. No

asistimos entonces, en esta re-interpretación a una lejanía especulativa de los acontecimientos; se vive como interior: vemos las fotos remotas de nuestros padres, de amigos queridos que ya no viven, y la narrativa que despliega viene de nosotros, de una decantación existencial íntima. La fotografía es fuerza de recapitulación, y modo de reparar en nuestras acciones, en las decisiones del pasado, en las alternativas desechadas y en los momentos cruciales. Esta pregnancia re-interpretativa se evidencia al ver ciertas fotos: un amor quebrado, una amistad profunda que se alejó, un momento feliz que se fue. La *re-interpretación es la fotografía*, porque ella, no es solo, no es nunca papel pigmentado, patrón píxelico en la pantalla, o proyección sobre una superficie. La fotografía es el acto de mirada ya descrito. La constituyen los surcos interminables de sus interpretaciones (Lizarazo, 2004).

c) *La fotografía interpreta tiempos*. Al igual que Barthes, Sontag ha encadenado la fotografía a la nostalgia (Sontag, 2006). No estoy seguro de que este sea un vínculo inexorable. Los usos de la foto parecen mucho más amplios. Se apropia con diversos propósitos y en distintas expectativas. En todo caso creo que la apropiación fotográfica del tiempo no es sólo elaboración de un pasado simple, de un cierre inevitable, como dice Barthes del “esto ha sido”. Hay fotos que reclaman una movilidad más amplia, una iriada de tiempo.

La fotografía de Oded Balilty muestra la tensión inédita entre la tropa de policías israelíes y una mujer judía que intenta detenerlos en el contexto de ciertas tensiones en el asentamiento de Amona en Cisjordania durante febrero de 2006. La fotografía sería casi inverosímil si en ella no se mostrara, a la vez que la escena social, la condición de condensación témpica que en casos como este, muestra con gran intensidad, el filo de un instante, el lugar preciso de un acontecer con su total singularidad. El momento fotografiado encubre, en su puro intervalo, el proceso previo del acontecimiento y los sucesos subsecuentes. No vemos en ella la llegada de los policías, que no se plegaban aún ante el escudo antimotines, sino que estamos en el justo instante en que se agrupan, y por ello vemos ese momento en que la fuerza de la mujer judía (parte del grupo de colonos que instaló sus casas en territorio palestino), se equilibran con la fuerza de la tropa apenas en proceso de compactación. Paradójica tensión porque no corresponde a la imagen emblemática “tropas israelíes / pobladores palestinos”, sino a la situación extraña de “tropas israelíes / Mujer israelí” (las tropas responden a la orden judicial de evacuar una zona palestina invadida por israelíes). Dicha singularidad radica en que ella no solo muestra el puro tiempo detenido, sino que indica, especialmente, el momento posterior, aquel que la mujer trata de contener junto con la coagulación de la propia foto. Ese tiempo posterior al instante fotografiado, en el que será vencida por la tropa. Esta foto no solo cuenta este acto de contención imposible, sino que también nos habla de la proeza imposible de la propia foto (como tecno-poética del detenimiento), que trata de contener lo único incontenible: el devenir del tiempo. Justamente, como es imposible esa sujeción⁴ en esta imagen no solo está el pasado, sino también el futuro de dicho pasado (Véase: 5. Balilty, O. *Defending the Barricade*, 2006, Pulitzer Prize).

Pero no solo hay futuro en el pasado que constituye la foto; también hay un pasado del pasado: un antes del momento en que se realiza la captura. Y aunque en toda fotografía puede advertirse esa precedencia, hay fotografías en las que la imagen patente

opera como marca de un acontecimiento anterior, como resultado de un algo invisible que constituye el sentido de la imagen.

El pasado del pasado está aquí como una macabra escritura que relata el horror de quienes en los estertores de la muerte rasgaban las paredes del campo de concentración de Birkenau en Auschwitz. No es la pared con las infinitas rasgaduras la cuestión de esta anónima fotografía, lo que en ella se encuentra referido es una ausencia, lo que no está, el tiempo borrado ya en la imagen pero que constituye todo su sentido. Y quizás está aquí, como indicación, una cuestión clave de la fotografía: su elisión. La imagen ausente. El pasado del pasado es lo que en ella no está, pero es lo que la constituye. Ser pasado horadado, que indica lo horadado. (Véase: 6. Anónimo. *Muro de cámara de gas en campo de Concentración de Birkenau*, Aushwitz, Polonia).

d) *La fotografía como incertidumbre del presente.* Ciertamente punto de vista podría indicar que estos tiempos fotográficos no constituyen una fatalidad. Que no toda fotografía resuelve en su juego visible-invisible esta hojaldra pasado; pasado-pasado; futuro-pasado. Cierta interpretación fotográfica daría mayor pregnancia al ahora, incluso en una suerte de anestesia simbólica del tiempo.

La fotografía de Luigi Bussolati logra, por la neutralización del fondo blanco brillante y por la luz que viene del piso del caracol, una abstracción de tiempo en la que nuestra percepción se detiene. Para los ojos la fruición y deleite en la intrincada y armoniosa forma de la espiral ascendente. No bulle aquí ni la expectativa del pasado icónico ni de su desenlace. Todo parece estar ahí. Es la estética de la imagen la que logra esta indiferencia de tiempos que también operaba en los abstraccionismos. (Véase: 7. Bussolati, L. *Sin nombre*, 20, de la serie *Mandala*, 2013). Pero si nos detenemos un poco, es posible minar dicha estabilización y advertir la irresolución entre la patente pregnancia del objeto ante los ojos, y todos los espectros de su precedencia, de su porvenir y de su eliminación. Con ella regresamos a esta hojaldra de tiempos que no por invisible está inactiva. Es ante ella que habríamos de recordar, ya sin la pregnancia emocional de las fotografías que concitaba Barthes, con su clara advertencia: la foto hace patente no lo que está-ahí, sino lo que allí estuvo. Da nota de existencia de que el caracol yació ante la cámara, pero que dicho acontecimiento se ha extinto. Pero la fuerza de esta clarificación proviene, en mi opinión, de emprender una interpretación alterna a la del propio Barthes. No solo el testimonio de realidad de lo acontecido, sino la posibilidad de la fotografía para advertirnos la fragilidad del presente. En el fondo la debilidad de la presencia del presente. Porque cada fotografía, incluso la más abstracta, adhiere a su presente-captura, un pasado, una huella de otros presentes posibles, una anticipación sin la cual sería ilegible, un transcurrir, una posteridad que la reescribe, en fin un devenir ineluctable. Recordar ante ella que es extinción de lo visible, es a la vez, apreciar el espectáculo de su figuración, y advertir su inanidad, su vacío. Nunca es puro presente-pasado. Porque ese presente pasado fue montado en un pasado anterior y porque se extinguirá en el futuro pasado. Del otro lado, en la experiencia de quien la ve, trátase del abstraído caracol o de la intimidante marca de las desgarraduras en la pared, nunca nuestra visión es el instante impávido de encarar una imagen atómica, monádica. La fotografía, dijimos, se halla en una relación de miradas que continuamente

se fijan y se liberan, de diálogos entre miradas que propiamente no concluyen. Hay una especie de juego abierto del torrente de las miradas que la fotografía emprende. En el instante presente en que veo la fotografía (o incluso en el que la tomo), están activos otros presentes, infinitos pasados, de los que no puedo dar cuenta, y que así vistas las cosas, no son vivencias acaecidas y selladas, porque sin ellas no tendría percepción, ni valoración, ni imaginación ante la imagen. Esta complejidad enfática de la foto de ser una visión aquí, de lo que fue allá, es quizás la gran problematización del aquí y del presente. La hermenéusis del tiempo que la fotografía realiza, en mi opinión, lo que pone en juego es la dubitación, la suspicacia de la estabilidad del presente, de sus demarcaciones, de su asequibilidad, de su integridad. Nos muestra (en el sentido que Wittgenstein da al “mostrar”) que el presente no está del todo aquí, y que el pasado no se ha ido totalmente. Nos muestra también que aquí se teje la apreciación-apropiación futura, ya trazándose, y también ya trazada. Pero no sólo eso, la fotografía señala que tampoco ese pretérito está sellado, que se alimenta de la mirada que ahora tengo de él, que se interpreta justo en la narrativa que ahora procuro darle y que siempre es tentativa, precaria, incompleta. De alguna forma la fotografía problematiza icónicamente la sospecha psicoanalítica ante el tiempo, ese despunte lúcido de Freud al advertir que el inconsciente no organiza el pasado como lo hacen las instituciones y la cultura, y que de alguna forma asedia e impregna todo lo presente. Un presente atravesado, horadado, habitado por las ausencias. Pero también la hermenéusis fotográfica del tiempo es una problematización icónica, que nos recuerda esa interferencia de Derrida sobre Husserl al mostrar que el presente absoluto se deconstruye cuando reparamos en que el presente solo es posible en la retención del pasado y que este pasado se define en una inevitable protensión del futuro. La hermenéusis fotográfica del tiempo muestra así que el presente no está absolutamente presente, así como la conciencia no está presente absolutamente para sí misma. Lo hace en un bucle: al indicar que el pasado fotográfico, nunca es solo pasado, como no lo es el presente, como no lo es el futuro.

e) *La impureza fotográfica*. La fotografía es apropiación de otros lenguajes y éstos, a su vez, son apropiación de la fotografía. No hay un lenguaje fotográfico puro, no hay autonomía plena; resulta inane definir *lo fotográfico*, porque en cierto sentido lo fotográfico también es lo pictórico, o lo dramático, incluso lo cinematográfico. Desde sus albores, su semiosis hereda dos tradiciones: la del paisaje y el retrato pictóricos, y la de la escena del teatro. Doble relación imaginaria y narrativa que despliega dos de sus rutas más sustantivas. La fotografía *narra*, como ha quedado patente por su densidad témpica; y la fotografía *figura*, como resulta claro por su capacidad para generar imágenes simbólicas. Las relaciones entre el teatro y la fotografía han sido muy proliferas. El teatro ha sido un recinto magnético para la imagen fotográfica. Pero el lado más interesante de este vínculo, de esta *intertextualidad*, es el que aportan la dramática y la escénica a la fotografía. Quizás son tres los elementos cruciales que la fotografía toma de ellas: las estéticas del instante, del movimiento y del gesto. A veces pareciera que la fotografía interpreta el mundo como una inmensa ristra de recintos dramáticos, como horizonte sincopado en que los instantes de acción crucial entre los seres humanos resultan patentizados por su captura. Una riada de posibilidades lo cruzan: desde el humor hasta la tragedia. Pero en todas estas posibilidades lo que reluce intensamente es esa percatación fotográfica de la tensión del tiempo, de la dinámica entre las personas, o de estas con el mundo. Cada tramo de vida como escena magnífica de una

dramática histórica y existencial que se da a diario, pero que nos resulta por lo general imperceptible, hasta que la interpretación fotográfica de la vida nos la regresa. Las obras de Doisneau en la ciudad de París, en la posguerra, tienen esa virtud de reunir el instante adecuado, el gesto y el movimiento. La escénica, la histriónica, la coreografía aquí recuperadas, transducidas hacia la fotografía con la conquista de una suerte de narratividad, de una diegética interior a la propia vida que el fotógrafo estaría hallando y haciendo visible. Es difícil ver ahora estas fotografías de Doisneau y no hallar en ellas estos valores escénicos fundamentales de la cotidianidad (Véase: 8. Doisneau, R. *Les Freres*, 1934).

Aunque no pretendo aquí abordar esta veta tan rica y diversa, hay que señalar que la fotografía también establece figuraciones simbólicas, en diversos ámbitos de su compleja semiosis: en el arte y la publicidad, en la política y la historia, y en la dinámica íntima de los afectos de las personas. Esto es así, porque los procesos intertextuales y la dinámica de circulación y fruición de las fotografías se constituyen también en proceso de densificación de los sentidos y las expectativas que ante la imagen de alguien se produce. En tanto que simbólica esa imagen adquiere significaciones estéticas, políticas, antropológicas, históricas, psicoanalíticas. Su densidad es su capacidad de articular/contener una hojaldra de sentidos y ristas de narrativas.

3. LA APROPIACIÓN COMO DIÁLOGO DE ENIGMAS ENTRE PINTURA Y FOTOGRAFÍA

Los semiólogos llaman intersemiosis a las relaciones entre lenguajes, a los procesos de traducción de textos de un lenguaje a otro y a los circuitos de circulación del sentido entre sistemas semióticos diversos. Es constatable, sin duda, que los lenguajes se articulan en la producción de textos complejos, o, en otros términos, que no hay pureza del texto en el sentido en que previamente señalé respecto a la fotografía. La relación entrañable de la fotografía y la pintura opera en obras como la de Bacon, antes señalada, como necesidad de resolver una conquista de mirada (Véase: 9. Bacon, F., *Estudio después del retrato del Papa Inocencio X*, 1953 y 10. Velázquez, D., *Retrato del Papa Inocencio X*, 1650).

La fotografía ha sido un auxilio en su esfuerzo por construir una mirada propia. Bacon cuenta como ha buscado decantar su forma de ver, frente a la saturación que otras miradas han tenido sobre la suya (esa es quizás la lucha capital del artista visual), en particular cuenta que buscó liberarse de la hegemonía de la mirada de Picasso a través de Velázquez, y que a su vez resultó poseído en esta última. Allí radicaba el esfuerzo persistente por alcanzar una nueva versión de “Inocencio X”. Por ello reprodujo-reinventó una y otra vez esa gran obra, como tratando de hacerla suya y a la vez de quitársela de encima. ¿A qué apeló para ello? Nuevamente a otra forma de ver, pero no ya en el horizonte de la pintura, sino en la mirada fílmica de Eissenstein. En particular buscó en los fotogramas del “Acorazado Potemkin”, una manera de re-apropiar esa “obra total”. La pintura que habla de otra pintura, encuentra en el lenguaje cinematográfico un recurso para encarar sus fijaciones y para procurar salvarlas, aunque no lo haya logrado.

En “Regrets” el artista norteamericano Jasper Johns construye una enigmática e intensa obra pictórica a partir de la apropiación de una fotografía emblemática que en-

contró en un catálogo de la galería Christie en junio de 2012. Se trataba de una fotografía propiedad de Francis Bacon, tomada por John Deakin a Lucian Freud en 1964. Los “lamentos” de Johns son una secuencia de interpretaciones que el artista realiza a partir de esa fotografía arrancada del catálogo de la subasta. Freud se encuentra sentado en el borde de la cama, la cabeza inclinada y cubriéndose el rostro con la mano derecha. En la obra de Jhons la fotografía de Freud figura simétricamente en los dos lados del cuadro. Pero en el centro de las obras, surge, progresivamente, una forma nueva. Como una inflorescencia que fue creciendo y a la vez abriendo la unidad dual de los cuadros. Lo que parecía una coraza, se convirtió en un cráneo obscuro y enigmático. Las variaciones interpretativas resultaron inusitadas e inquietantes, como si algo se fuese apoderando de lo que en un principio parecían solo imitaciones y copias en dibujo y pintura de una magnética fotografía.

Este trabajo de Jhons indica un devenir crucial de la apropiación: la copia, la imitación y la toma, no agotan y no logran dar cuenta de las posibilidades y devenires del acto apropiativo; porque una diversidad nace en él, una negatividad que se resiste a la pura repetición, o quizás de otra forma, la condición misma de la repetición es el despliegue de dicha negatividad. La fotografía de Freud pertenecía a Bacon. La relación de competencia entre estas dos grandes visiones del cuerpo, entre estas miradas de la carne, era también una intensa pasión.

Bacon no usó la fotografía de Freud para pintar ninguno de los numerosos retratos que le hiciera, más bien fue la fuente para un estudio de 1964 en el que se fusiona con él en un autorretrato. En “Regrets” Jhons elabora una memoria compleja y triangulada que lucha por pervivir en el límite de la desaparición: porque la pasión amorosa que Bacon muestra con el autorretrato de su fusión con Freud, espeja en los “Lamentos” de Jhons la relación que él mismo viviera con Robert Rauschenberg en la década de los cincuenta. La apropiación de esta fotografía es un nudo de interpretación y sentido que da cuenta no solo de las pruebas y experimentaciones con diversos materiales y técnicas, sino especialmente una compleja meditación sobre la memoria y la muerte, ahora que han fallecido todos y que figura aquí como ese cráneo enigmático que mira de frente y abre una zanja que devora y redefine todo recuerdo. La foto-memoria, repetida y a la vez devorada por la muerte.



11. Deakin, J. *Fotografía de Lucian Freud*, 1964.



12. Jhons, J. *Sin título*, pieza de “Regrets”, 2013.

4. APROPIACIONISMO Y AGOTAMIENTO DE LA MODERNIDAD ARTÍSTICA

El movimiento apropiacionista se despliega en el horizonte que tanto Arthur C. Danto como Hans Belting identificaron como el final de los relatos legitimadores del arte (Danto, 2010). No creo que podamos afirmar como lo hace Danto que el arte es hoy posthistórico, podemos en cambio decir que se haya en el horizonte del vaciamiento de los grandes discursos sobre el arte que procuró establecer la modernidad. Asistimos a la crisis del paradigma moderno y a la desactivación de la narrativa abstraccionista. La crítica notó desde los setenta el agotamiento de la pintura vanguardista. En contraste con el cuadrado negro de Malévich, concentración de posibilidades, energía estética pura de un camino que apenas se iniciaba lleno de expectativas⁵; las pinturas blancas de Robert Ryman en los años sesenta parecen señalar el agotamiento de ese universo⁶.

En todo caso lo que Danto destaca es una profunda discontinuidad entre el arte moderno y el arte contemporáneo, donde la clave de dicha cesura es la pérdida de la unidad narrativa que subyacía a la producción artística y que permitía ligar una multiplicidad de obras y artistas en un periodo extenso. En el esfuerzo de marcar el corte entre el arte moderno y la tradición clásica y renacentista, Clement Greenberg identificó el subsuelo de dichos relatos:

Desde Giotto a Coubert, la primera tarea del pintor había sido excavar una ilusión de espacio tridimensional en una superficie plana. El observador miraba a través de esa superficie como a través del proscenio de un escenario. La modernidad ha disminuido la profundidad de ese escenario más y más hasta que hoy el telón de fondo ha llegado a coincidir con el de delante, y éste es el único sobre el que hoy puede trabajar el pintor. (Greenberg en Antich, 2008: 115).

Desde el Renacimiento, el arte clásico estaría guiado por este inmenso proyecto de la representación como conquista de la transparencia, de la ilusión de espacio, de la nitidez de los seres y los lugares. En contraste, el arte moderno se definiría por una disolución cada vez más radical de la profundidad y de la mimesis. El arte moderno como ruina de la representación. El relato subyacente es el de la visualidad pura, el de la conquista de la inmanencia. Exploración, proyecto del lenguaje por sí mismo, sintaxis autónoma. El texto es en sus superficies, es el devenir a la superficie (Gooding, 2001; Stangos, 1981). Pero esta unidad también se resquebraja, la visualidad pura también se desgasta y se consume. Los signos de su debilidad aparecen con el cansancio de la abstracción y la pérdida de los bordes de la pintura. Entre los sesenta y setenta las cosas comienzan a pasar más allá de los límites del marco e incluso más allá de los muros del museo. En el contexto del agotamiento de este gran relato, se despliega la apropiación. Su territorio es el de la crisis moderna, y en opinión de Danto, el de la desarticulación de cualquier narrativa. Al superar el cuadro, al desbordar los márgenes de la pintura y los lindes del museo, se abre el campo de los objetos del mundo, los lugares, los utensilios, los organismos naturales, las máquinas, el propio cuerpo. Todo se vuelve material para la elaboración artística... incluso las obras del pasado. Las obras de la historia del arte, los propios museos se convierten en materia para el artista, que no tiene ya preocupación por las secuencias, las tradiciones o las escue-

las de dichas obras. El apropiacionismo aparece como señal clave de esta ruptura con los relatos subyacentes y con la unidad institucional, simbólica, incluso política que ha implicado la modernidad. Es el signo de esta lectura, porque al apropiarse no sólo los objetos, sino especialmente las imágenes, cualquier imagen de esa vasta y entreverada, múltiple y heterogénea historia del arte (incluso, las icónicas de otros sistemas: la publicidad, la política, los medios), los creadores se liberarían de la carga de la tradición y definirían su proyecto en cualquier dirección posible, de tal forma que no hay un estilo, una narrativa, ni siquiera un paradigma que los acopie. Mike Bidlo copia las figuras femeninas de los cuadros de Picasso en 1987, como lo haría con Matisse, Kandinsky, Léger o Pollock. Incluso llega solo a mostrar los cuadros de Piero de la Francesca, en un “traslado”. La apropiación es así pura exhibición. El asunto aquí, es la apuesta estética y quizás política de que en ese gesto, de la Francesca resulte, por el puro acto de Bidlo, integrado más en la órbita de Bárbara Kruguer o Sherrie Levine que en la del Renacimiento, estableciendo así una especie de ironía, una reticencia y una sorna a la propia taxonomía, al orden que subyace al sistema del arte. Quizás el sentido más radical de deconstrucción de dicho orden ya lo había realizado Duchamp con el *ready-made*: la apropiación del útil, del objeto ordinario como la rueda de bicicleta o el maletín, en el que no solo se trata del trabajo artístico en el que se crea un sentido nuevo para el objeto, sino que ese sentido, al realizarse como apropiación, pone dicho trabajo en un campo distinto al del gusto y todo su sistema artístico y estético.

Se producen entonces dos resultados: el utensilio se transmuta perdiendo su valencia, perdiendo su utilidad, y yace ahora como objeto tachado. Sin contexto material de sentido, queda como un enigma que congrega interrogaciones y actitudes disímiles, abierto, podríamos decir, a todas las apropiaciones. El segundo resultado es la desestabilización de la totalidad del sistema artístico. La axiología de lo bello, de lo irreplicable, de la técnica del artista, de lo aureático, de la firma, resultan así deconstruidas. Ese es el sentido nodal de la insistencia de Duchamp en que el *ready-made* no es una extensión de la sensibilidad estética para ver dichas cualidades en los objetos ordinarios, sino al contrario, una actitud *anestésica*, donde el objeto permite burlar todo el sistema.

Pero quizás la episteme de la apropiación tiene su raíz en que toda producción de texto es necesariamente apropiadora. En clave hermenéutica: que toda *poiesis* es *hermeneusis*. Que la creación es un acto de interpretación, tanto porque lecturas previas lo anticipan, como señalamos respecto a la pre-visión del fotógrafo, como porque el mundo al que el creador accede es un mundo de textos, o, en el sentido señalado previamente, de tiempo interpretado. Del otro lado, toda interpretación es acto también poético. No se puede interpretar sin hacer un nuevo texto.

Pero el movimiento apropiacionista más que en un orden hermenéutico, se desplegó en el horizonte del postestructuralismo. En esta órbita dos cuestiones capitales se constituyeron: la declinación del autor como fuente totalizadora, engendradora del sentido y la naturaleza de la obra; y la intertextualidad como condición transversal de toda escritura. En palabras de Borges: “La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es” (Borges, 2002). Un libro, siempre son muchos libros, una relación indeterminada y siempre creciente de obras, de palabras, de sentidos, de es-

crituras. Esa relación irreductible visibilizada por Bajtín y por Kristeva, desestabiliza las delimitaciones del autor, lo hace poroso o múltiple, y en el fondo, como diría Borges refiriéndose al Borges público, incluso sus mejores obras ya no serían suyas “porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición” (Borges, 1960). Wermer Henze incorpora fragmentos wagnerianos enlazados con piezas de cinta magnética y pasajes de piano. “Números” de Philippe Sollers es una singular novela compuesta de fragmentos de Pascal, Wittgenstein, Nicolás de Cusa, Marx, vinculados con ideogramas chinos, que no aparecen unidos en un tema, sino injertados, incrustados, de tal manera que la línea de argumentación es como un cristal o un espejo roto, . Como si en ella se mostrara el estado crudo (en el sentido de Lévi-Strauss) en que un texto, un pensamiento, está hecho de otros (Lévi-Strauss, 2015). Incluso Derrida retoma esta novela en el tercer artículo de “La Diseminación”, recuperando los fragmentos de ese libro de fragmentos de Sollers, interponiéndolos, incrustándolos con pensamientos de su primer y segundo artículos del mismo libro “La farmacia de Platón” y “La sesión doble”... en un campo de citas que citan citas, y en la que, en el vértigo, ya no es posible acceder a la cita primigenia (hasta que solo quedan, “efectos de citas”). Se ha disuelto la expectativa y el principio del original, se ha disuelto, en el sentido de Derrida, la expectativa incluso de que la firma del autor garantice el cierre de la obra (Derrida, 2015). El instrumento imaginario de la firma de autor, como mecanismo que permitiría garantizar institucionalmente el linde en que una obra concluye y en que se despliega una soberanía, es una empresa imposible.

APROPIACIÓN FOTOGRÁFICA

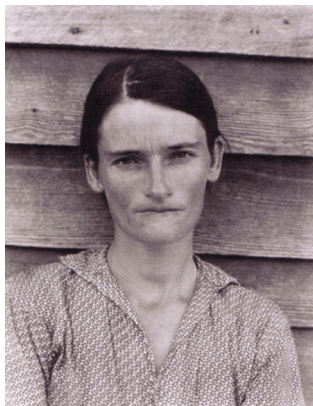
En “Pierre Menard, autor del Quijote” Borges cuenta la empresa hiperbólica y a la vez fútil de Pierre Menard quien se propuso escribir, de nueva cuenta el Quijote (En realidad los capítulos 9 y 34). No otra versión del Quijote. Se ha propuesto escribirlo, haciendo que emerja de nueva cuenta en su propia escritura. En uno de sus momentos, y una vez que Borges repara en la diferencia entre un pasaje de Cervantes en el que habla de la historia, y en el que advierte la inocencia y la retórica del Siglo XVII, en contraste con ese mismo pasaje, con frases idénticas, ahora en Menard, contemporáneo de William James, Borges constata algo crucial: “Menard... no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió” (Borges, 1984: 449). Así el trabajo de Menard no se lee como copia o repetición, sino como *renacimiento*. No es repetición de tiempo, sino que al ser juicio de tiempo, es su reinicio, su refundación. En la parte nuclear de “La cámara lúcida” Barthes llega a comprender que la fotografía no resulta validada porque copie la realidad, porque reproduzca el tiempo, sino porque ella misma da constatación de dicha realidad: porque gracias a su imagen hay testimonio de ese tiempo. El tiempo emerge de la foto, no la foto como emergencia del tiempo. Esa es la apropiación fotográfica.

Pierre Menard descubre que ninguna obra es escrita por uno. Una obra proviene, inevitablemente de otra, y la escritura es siempre nueva y a la vez anciente. Menard renuncia a la novedad, porque sabe que ella es inaccesible, nada es ni será totalmente nuevo. Entonces emprende un plan asombroso: busca hacer lo plenamente nuevo en la repetición

original. Hacer un original de la copia. Es decir, escribir de nuevo, sin copiar, sino haciendo nacer el texto nuevamente desde cero. Este esfuerzo hiperbólico, es la posibilidad para la creatividad plena en un universo que ha comprendido la repetición del lenguaje: “Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas”. El trabajo de Menard no está nunca en el polo del autor, no hay tal. No advertimos una soledad que emite una obra, una conciencia suficiente que hace nacer una idea. Menard crea cuando lee. Porque lee crea. Volver a escribir el Quijote es un arte de leer. Leer es volver a escribir. José Emilio Pacheco decía “Si le gustaron mis versos / qué más da que sean míos / de otros/ de nadie/ En realidad los versos que leyó son de usted/ Usted, su autor, que los inventa al leerlos”.

La apropiación es la contraparte, el subsuelo, la inevitable deconstrucción de la autoría. Toda autoría lleva su doble, su otro... es la apropiación que el lector hace de ella. La obra está destinada a ser absorbida por otro, otro que la hará suya, hasta el final... esa es quizás la doble marca en el sentido derridiano. En otra clave: la lectura es siempre una forma de nueva autoría, de desplazamiento del autor en el campo del sentido. El autor supone que hace texto, pero ese texto lo desplaza, a veces lo expulsa porque entra otro: el que lee. Pero el que lee, será, a su vez, desplazado por otro.

Sherrie Levine fotografía las fotos de Walker Evans, y al exponerlas, o incluso solo por la intensidad del acto de re-fotografiarlas, expone la doble marca y con ello cuestiona el principio de la autoría. Su movimiento, su re-fotografía es intensidad contra-estética y política, no solo contra la institución del autor y su mitología, sino en su expansión como cultura archivística moderna, como museografía, sistema de galerías y modalidades expansivas de aureatización para generar plusvalía simbólica y económica.



13. Levine, Sh. *After Walker Evans* 4, 1981.

Pero, a su vez, el acto de Levine nos permite percatarnos de una cuestión capital, que opera justo como revés de su propia estrategia estética y de toda esta rebelión estética, filosófica y política ante la mitología del original, de la presencia, de la firma y de la propiedad. En tanto que mitología, persiste, como fuerza simbólica no obstante las

deconstrucciones y los desvelamientos. En todo caso, justo la cuestión es la condición de tensión y conflicto mitificación/desmitificación; construcción/deconstrucción aquí advertida. Porque la apropiación no logra, más que a medias, la recusación del original y su axiología. Esta indicación de la doble marca, esta percatación del vértigo de la foto de foto, no necesariamente destruye la mitología del autor y su sistema. Porque la potencia poética de re-fotografiar que busca mostrar la doble marca derridiana de la imagen, que procura señalar la arbitrariedad de la institución del autor y sus esquemas de consagración, establece una nueva conexión de la marca con su origen: porque es ahora la foto de la foto la que experimenta y a la vez produce el efecto de mitificación, el “After Walker Evans”, se despliega con un doble mito: porque al exhibirse (o incluso en el regateo de Sherrie Levine a exhibirlas nuevamente), se potencia, como un nuevo misticismo, su importancia: el acto de Levine consagra la producción de la copia y la dota, aún contra su deseo, de la hierofanía que pretendía derrocar. Establecimiento y jactancia de ser la copia original, como el Quijote de Menard. Sabemos que incluso el *ready-made* de Duchamp terminó por experimentar esta reinserción del mito del autor, de la esteticidad, de la excepcionalidad. Porque el objeto inutilizado, enigmático, no se abrió a todas las apropiaciones, solo a aquellas que lo dejaron intacto: no se podía rayar, recomponer, destazar o retomar más que en recatada actitud de observación, porque una nueva y estricta observancia en torno al objeto-Duchamp se ha instituido, y con ello, el gesto de negación del sistema estético se establece como parte de lo estético⁷.

Derrida decía: no hay más que marca. Solo hay huella, no hay original que produzca la marca. La estrategia poético-deconstructiva de la apropiación estética buscaría mostrar este vértigo de huellas de huellas, sin origen. El problema es esta suerte de mecanismo poético-metafísico, este mecanismo estético-institucional que termina por hieratizar aquello que procura romperlo. Precisamente, la fuerza del rompimiento de la institución estética se convierte en principio de reificación de la institución que procura romper: porque pone la originalidad ya no en la obra, sino en el movimiento de apropiación de la obra: *Sanctum-Levine*.

Una estrategia, aunque parcial, para encarar este vértigo, sería la de oponer al impulso apropiador, una tentativa, una fuerza de desapropiación, o de expropiación. Si lo que se plantea es minar la privacidad del texto, poco se hace cuando al tomarlo, opera una nueva captura. Como en el acto casi pueril de decir: ya no es de Evans, ahora es mío. Pero es imposible apropiarse el texto sin expropiarlo. La apropiación-expropiadora constituye una acción ante las reglas y el sistema que detenta la lógica de propiedad. La expropiación tendrá que regresarse sobre el propio gesto de expropiación. No podemos pretender apropiarse sin que nuestro propio movimiento sea, a su vez, apropiado por otros, sin que se abra a la dinámica inevitable de apropiaciones/expropiaciones que describe el sentido. La estética es política.

El movimiento es perpetuo. Una vez se ha aceptado su condición, toda palabra se vuelve tránsito y todo gesto de creación es propio y a la vez ajeno.

CONCLUSIONES

La fotografía es un arte y una técnica del tiempo dada en su capacidad de hacer

semiosis de las condiciones de un acto-en-el-espacio que se ha fugado. Esta acción fotográfica de una acción acaecida, ha sido planteada aquí como apropiación constitutiva del tiempo-existencia por el tiempo fotográfico. Acto de apropiación que se debate entre las convenciones del lenguaje fotográfico que gobiernan las maneras del decir-imagen; y la fuerza de la singularidad del tiempo existencia. La fotografía experimenta dicha tensión, en una prima el lenguaje y la convención, como en la fotografía publicitaria; en otras, parece prevalecer, persistente, la singularidad existencial, como en la foto de Ishi de la que hablé al inicio del artículo. La fotografía apropiando el sutil vínculo entre el sobreviviente y el antropólogo. El arte fotográfico encara esta necesidad de hacer crisis la convención para dar lugar a la singularidad del acontecimiento, en la forma de una doble poiesis: la del espacio, identificada aquí, por ejemplo, con la motilidad de las figuras en la fotografía de Meatyard, y como poiesis de un tiempo ya no sólo pretérito, sino abierto a todas las posibilidades del pasado, y con la capacidad de fundar cierta incertidumbre del presente. Hay otro sentido en que la apropiación fotográfica revela esta tensión interior, esta dificultad para establecer una suerte de ontología de la imagen (que como hemos visto no es sólo pasado, sino también crisis del presente; no es solo reinterpretación del tiempo, sino también poiesis del espacio, no es solo lenguaje, sino también resistencia a la gramática). Sentido que radica en la ineluctable condición de ser apropiación de otras semiosis icónicas y también de ser apropiada por ellas. Fotografía, pintura, cine... Pero este desbordamiento incesante de los límites se ha convertido, en los últimos años, en un gesto estético, que ha convertido la apropiación en su *leitmotiv* artístico como “apropiacionismo” y cuyo eje es el rompimiento de los cánones de la autoridad del autor y el reconocimiento de que la semiosis no opera en una forma corpuscular (unidades de sentido claramente delimitadas provenientes de fuentes estables e identificables), sino de manera líquida (porque en realidad toda palabra como toda imagen proviene de otras y se halla destinada a ser subsumida en otras). Lo que en clave fotográfica ha alcanzado su punto más radical cuando la fotografía no es más que apropiación de otra fotografía (como en el caso de Levine). Pero justo en dicho punto, el gesto estético, que se ha producido gracias a la fuerza de rompimiento de la convención estética que vive del discurso de la originalidad, termina por consagrarse como acto original de apropiación. Ante ello sugiero la clarificación de que los procesos de apropiación fotográfica son también dinámicas de expropiación. Allí quizás podría hallar el gesto artístico, una apertura para hacer consecuente la acción política con el acto estético.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antich, X. (2008) “La pintura pura. La conquista de la pura visualidad” en VV.AA. *Arte moderno. Ideas y conceptos*. Madrid: Instituto de Cultura, Fundación Mapfre, pp. 87-125.
- Barthes, R. (2009) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (2008) ¿Qué es el cine?. Madrid: RIALP.
- Benjamin, W. (1980) “El surrealismo: última instantánea de la inteligencia europea” en: *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, pp.41-62.
- Benjamin, W. (1973) “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1999) *The Arcades Project*. Cambridge Mass: Harvard University Press.

- Borges, J. L. (2002) *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J.L. (1960) "Borges y yo" en: *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J.L. (1984) *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- Çelik, Z. y Kinney, L. (1990) "Ethnography and Exhibitionism at the Expositions universelles" en *Assemblages*, 13, 35-59.
- Danto, A. C. (2010) *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós Estética, España.
- Derrida, J. (2015) *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Echeverría, B. (2013) "Imágenes de la "blanquitud"" en: Lizarazo, D. *Sociedades icónicas. Historia, Ideología y cultura en la imagen*. México: Siglo XXI.
- Gooding, M. (2001) *Abstract Art. Movements in Modern Art series*. Londres: Tate Publishing.
- Heidegger, M. (2010) *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza Editorial.
- Hoffenberg, P.H. (2001) *An Empire on Display: English, Indian and Australian Exhibitions from the Crystal Palace to the Great War*. Berkeley: University of California Press.
- Jay, M. (1994) *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century french thought*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Kroeber, Th. (1967) *Isbi in Two Worlds: A Biography of the Last Wild Indian in North American*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Lévi-Strauss, C. (2015) *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*. México: F.C.E.
- Lizarazo, D. (2013) "Aletheia y mirada en la fotografía" en: Lizarazo y Sánchez (coordinadores) *Roland Barthes. Tiempo y fotografía en la cámara lúcida*, Revista Versión. Estudios de Comunicación y Política, Número especial 2013, pp. 23-44.
- Lizarazo, D. (2004) *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI.
- MacIntyre, A. (1984) *After Virtue*. París: University of Notre Dame Press.
- Peppiaatt, M. (1999) *Francis Bacon; Anatomía de un enigma*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Ricoeur, P. (2004) *Tiempo y narración. Vol. I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- Sánchez, L.A. (2006) *Ciencia, exotismo y colonialismo en la Exposición Universal de París de 1878 en Cuadernos de historia contemporánea*, 28, 191-212.
- Sontag, S. (2006) *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.
- Stangos, N. (editor) (1981) *Concepts of Modern Art*. Londres: Thames and Hudson.

REFERENCIAS ICÓNICAS

1. Anónimo. Ishi y Kroeber, 1911.
<http://all-that-is-interesting.com/wordpress/wp-content/uploads/2013/02/ishi-last-native-american-batwai-kroeber.jpg>
2. Bacon, F. *Autorretrato*, 1972.
<http://cdn.20m.es/img2/recortes/2012/06/21/66098-460-550.jpg>
3. Meatyard, R. E., *Autorretrato*, Sin Fecha
<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/bf/36/f3/bf36f3a16991d2897d1e70ccab1f85c.jpg>
4. Mata Rosas, F. De la serie *México Tenochtitlán*
https://oscarenfotos.files.wordpress.com/2014/05/francisco_mata_rosas_mexico_tenochtitlan_23.jpg?w=422&h=563
5. Bality, O. *Defending the Barricade*, 2006, Pulitzer Prize
<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/26/02/39/260239a95241d27d1465f2ef923081e9.jpg>
6. Anónimo. *Muro de cámara de gas en campo de Concentración de Birkenau*, Aushwitz, Polonia.
http://www.lovethepic.com/uploaded_images/181287-Nail-Scratches-Inside-Auschwitz-Gas-Chamber.jpg

7. Bussolati, L. *Sin nombre*, 20, de la serie *Mandala*, 2013.
https://broganlevel6.files.wordpress.com/2014/12/img_1124_38.jpg?w=683&h=1024
8. Doisneau, R. *Les Freres*, 1934.
<https://i.pinimg.com/736x/80/cc/15/80cc1593617e71cdc19c332d9d9d8cec.jpg>
9. Bacon, F., *Estudio después del retrato del Papa Inocencio X*, 1953.
<http://4.404content.com/1/C4/4A/681644066741159303/fullsize.jpg>
10. Velázquez, D., *Retrato del Papa Inocencio X*, 1650.
<https://elliegudi.files.wordpress.com/2012/07/velazquez.jpg>
11. Deakin, J. *Fotografía de Lucian Freud*, 1964.
<http://www.gettyimages.com/pictures/portrait-of-artist-lucian-freud-on-his-bed-wearing-chefs-news-photo-482895725>
12. Jhons, J. *Sin título*, pieza de “Regrets”, 2013.
http://ende.blouinartinfo.com/sites/default/files/jasper_johns_regrets_courtesy_of_belvedere_2.jpg
13. Levine, Sh. *After Walker Evans* 4, 1981.
<http://www.rifatsahiner.com/images/images/Sherrie%20Levine,%20After%20Walker%20Evans.JPG>

NOTAS

1. Se perfila aquí una ruta posible para la semiología de la fotografía. Dado que en toda imagen se reúnen el tiempo y la mirada, la singularidad de la fotografía sería la de dar cuenta del tiempo de la desaparición. Bazin mostró que no es idéntico el estatuto del cine; y la televisión o el *streaming* están más bien en un tiempo simultáneo (el presente de la emisión, la descarga y la visualización). La fotografía es en cambio, el tiempo extinto, el acontecimiento horadado.
2. La reticencia de lo invisible es probablemente la materia fundamental de las artes visuales: aquello a lo que la mirada no accede, aquello que la reta y la fuerza a extenderse, a redefinirse. El artista visual trabaja con lo invisible, busca una manera de darle lugar, de abrirlo. Es una tarea de fracasos y conquistas, de aperturas y cierres. Quizás la ontología del arte de Heidegger apuntó a esta condición mediante las nociones de “mundo” y “tierra”, con lo que daba cuenta de la lucha que se concita en la obra como tensión entre el “cierre” de la obra y el esfuerzo, el trabajo tozudo de darle curso y “abrir-la”. La “tierra”, la condición matérica de la obra, es centrípeta, impenetrable, muda (Heidegger, 2006). En las artes visuales la tierra es probablemente esa invisibilidad, que el mundo-visión procura clarificar, abrir, dilucidar. El curso irreductible es entonces esa lucha perpetua, irrefrenable, entre la visibilidad y su ocultación, entre la oclusión y su apertura.
3. La mirada de quien ve la foto, en algún punto, es también la mirada del fotógrafo. Casi siempre, es la primera mirada que ve la foto. Así, desde este punto de vista, la mirada del fotógrafo se mira a sí misma en su foto. Es una especie de automirarse, pero en su forma más radical: no aquel que se mira a sí mismo, sino la mirada que se mira. Ni siquiera ante el espejo se produce esta experiencia radical. Esto es así porque en la visión especular, la impronta de lo visto, tu propia figura, opera de forma tan rotunda que la mirada-mirado queda ocluida. Más que mirar la mirada, verse al espejo es un acto de mirarse. Al mirar la fotografía que ha producido, el fotógrafo encara su mirar. Pero hay algo de otredad, de desdoblamiento en alteridad en este acto de ver la fotografía que has tomado. De alguna manera la mirada que ve la fotografía es siempre otra que la mirada que la ha producido. El fotógrafo como otro de sí mismo.
4. Retención imposible tanto al interior de la diégesis de la foto en cuestión-la mujer no repelerá la tropa-; como en la condición técnica y semiótica de la imagen en general-la foto no logrará suspender el tiempo-.
5. Mark Rothko llegó a decir que el arte que hacía junto con sus correligionarios “podría durar miles de años”.

6. Pero también señalan el desbordamiento del cuadro. Las pinturas de Ryman están en relación estrecha con la luz del ambiente, con los muros de piedra o madera en que se encuentran colocadas: “la composición se extiende por el muro y se convierte en una parte de la pared... cuando quitas mis pinturas de la pared pierden su existencia. La pintura necesita una pared para existir, ya que de otro modo, no tienen sentido”. En esta dirección Ryman produce una pintura abstracta que elabora su condición pragmática. Apunta a un horizonte estético de alta significatividad: la problematización pragmática de la forma.

7. El maletín de Duchamp, referido previamente, exigiría así, como su lectura más consecuente, aquella que lo saca del museo y lo vuelve a utilizar como maletín, o aquella que lo abre, para volver a usar su cuero de cerdo en la producción de otra cosa, quizás un cinturón. Jugaría con las cosas en él contenidas, por ejemplo, usaría las imágenes como estampitas para poner en la pared o en el coche. Pero lo inverosímil de concretar esas posibilidades, no solo por la vigilancia y el control que la galería Peggy Guggenheim hubiese puesto en 1941 cuando fue expuesta su *Boite-en-valise*, sino también por el gesto cultural mismo de conservación, o porque la comunidad crítica, académica y cultural (sea derridiana o no), reprobarían enfáticamente dicho acto. En el Valise la hierofanía del objeto estético que Duchamp quería derrotar, no solo no fue derrotada, sino que atrapó al propio valise con el cual se buscaba infligir la derrota.