



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

**“REPRESENTAR EL SUJETO: ENTRE LA
PRESENCIA Y LA AUSENCIA
FOTOGRAFÍAS DEL SUJETO, EL REFLEJO
Y EL FANTASMA”**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES
ORIENTACIÓN GRÁFICA EN FOTOGRAFÍA

PRESENTA
JOSÉ LUIS HERNÁNDEZ MORALES

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. GERARDO GARCÍA-LUNA MARTÍNEZ

MÉXICO D.F., JUNIO 2010





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS:

A la persona que más amo por su apoyo infinito, por su latido.

A los que originan: mis, nuestros padres; a los que apoyan: hermanos y amigos.

A los que enseñan el Arte.

A las personas que vieron este momento antes que yo y a las que dejan huella antes de aparecer.

A quienes dejaron su huella como acto fotográfico y de existencia.

A la Universidad.

Al espíritu.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
--------------------	---

Capítulo 1. REPRESENTAR EL SUJETO: LA MÁSCARA Y EL ESPEJO

1.1. El retrato del sujeto	12
1.2. Pose y gesto, el sujeto como signo	18
1.3. Máscara-actuación. Puesta en escena	28
1.4. Escenario-entorno	39
1.5. La construcción del otro: la ausencia del original	43
1.6. Multifrenia, investiduras del yo	50
1.7. “La ficción del yo”, Cindy Sherman (<i>Untitled Stills Film</i>)	53

Capítulo 2. EL FANTASMA, SUJETO Y AUSENCIA

2.1. Sujeto ausente, “el incidente interno”: Jeff Wall	59
2.2. Reflejo ausente: Diane Arbus	68
2.3. Ausencia- indicios	76
2.3.1. Simulación, alientos: Christian Boltanski, Tokihiro Satoh	78

Capítulo 3. PRESENCIAS Y RASTROS, PROPUESTA DE OBRA FOTOGRAFICA

Propuesta de obra fotográfica	85
3.1. <i>Espejos y vampiros</i>	115
3.2. <i>Multitud de rostros , un solo rostro</i>	116
3.3. <i>Díptico I</i>	118
3.4. <i>Búsquedas</i>	119
3.5. <i>Tríptico metro</i>	120
3.6. <i>Cambio de look en Coyoacán</i>	121

3.7. <i>Acción ausencia</i>	122
3.8. <i>Indicios</i>	123
3.9. <i>Sujeto espacio</i>	124
3.10. <i>Presencias y rastros, presencia y ausencia.</i>	125
Conclusiones	127
Lista de obra: <i>Presencias y rastros</i>	130
Fuentes de investigación	132

INTRODUCCIÓN

El arte visual y la fotografía, han sido atraídos por el rostro del individuo, por la persona, por el aparente silencio que tienen sus imágenes; punto de unión para mitos y sensaciones, para la melancolía producida por el ser que se aleja, que se ausenta.

El retrato representa, está en lugar de la presencia, de su referente, de la luz que casi se curva por la forma y las miradas atrapadas del sujeto. Luz visitando a la oscuridad, retorna a lo visible con la imagen estática de un solo gesto. Sombras y luz configuran en un mapa de representación la geografía de un sujeto que ha sido sorprendido por la muerte aparente, por la fijación que produce la fotografía, ausencia y presencia de la luz en el área fotosensible dibujan el carácter individual de un rostro, de un cuerpo transitando su entorno social, pero dibujan también, de un solo golpe luminoso, la actuación, la forma construida, convertida en la apariencia de lo otro, mediante el retrato que corresponde más a la representación del estereotipo que moldea una forma de ser y de mostrarse.

Se representa al sujeto actualmente, desde la presencia que lo identifica como individuo, pero mucho más desde la imagen que apropia de un universo mediático, de arquetipos, modelos, iconografías establecidos.

En el arte de la posmodernidad, la representación es abordada a partir de la presencia convirtiéndose en copia: lo original se ausenta, se apropian las propuestas artísticas de imágenes que corresponden a otro arte y a otros campos (cine, publicidad, medios); el sujeto es entendido como signo, desde el papel que debe realizar, desde el gesto, como elemento que reproduce o ironiza lo establecido oficialmente.

El sujeto experimenta la observación y el juicio de otros, realiza acciones, interviene el espacio, deja rastros, indica como signo y como imagen el vaivén

que realiza entre su presencia y su ausencia. Máscara que define el papel que representa; espejo reflejando imágenes; fantasma que paradójicamente es captado por la vista y la fotografía.

El sujeto sufre en lo cotidiano y en la propuesta estética una transformación que va de lo visible a lo espectral y lo mismo puede ser narciso o vampiro, objeto de la mirada, sombra o ausencia. Artistas visuales, fotógrafos (en lo específico de esta tesis), han dirigido sus propuestas hacia tales juegos de representación. Cindy Sherman, Jeff Wall, Diane Arbus, Christian Boltanski, Tokihiro Satoh, entre otros, han fotografiado al sujeto que es construido, que se desvanece.

Sherman se muestra a sí misma, representando arquetipos de lo femenino de la sociedad estadounidense, deconstruye lo original de la obra y el sujeto, se transforma en copia, en “la ficción del yo”.

En una imagen monumental, desde una caja de luz, un transeúnte, un vagabundo, un migrante, se ausentan ensimismados al estar expuestos, como lo señala Thomas Crow, a un “incidente interno”. Esto sucede en algunas obras de Jeff Wall, los sujetos ante la cámara se muestran alejados de sí, melancólicos, imaginando tal vez otro tipo de presencia, otra realidad que no sea violenta o desalentadora. Actúan, mediante una puesta en escena: el desencanto que experimenta el sujeto en las sociedades actuales.

Los fantasmas, en el arte contemporáneo, también pueden ser retratados. Alejados del espectáculo mediático, lejos de la atención de los otros, lejos de los espejos, los sujetos que capta Diane Arbus en su trabajo documental parecieran poseer una presencia espectral, pero más poseer la ausencia del gesto fotografiable; la lejanía de lo bello contra la cercanía estética hacia lo grotesco y lo dramático: *freaks* y personas ordinarias posan frente a la cámara de Diane mostrando una diferencia con la costumbre de lo representado, Susan Sontag

indica: “Arbus tomaba fotografías para mostrar algo más simple: que hay otro mundo”.¹

Los modelos de Arbus parecieran poseer la cualidad de los vampiros: no deberían de ser captados, no deberían reflejarse, pero más que tener la cualidad de invisibilidad del fantasma habitan en una “ausencia supuesta”, Etienne Souriau señala sobre tal concepto: “...cuando un ser materialmente presente se considera ausente o , incluso, inexistente. Por ejemplo, el manipulador de marionetas japonesas, presente en la escena con su marioneta o, al igual que en el teatro japonés, *los kuramango*, especie de tramoyistas que traen o llevan accesorios, iluminan el rostro de los actores para ciertos juegos de fisonomía: se supone que el espectador no los ve”.² Los sujetos que retrata Arbus retornan de su supuesta ausencia, voltean hacia la cámara y se convierten en el modelo.

Christian Boltanski produce instalaciones con marcos fotográficos, álbumes familiares de escenas cotidianas o festivas donde los sujetos son la copia reconocible de una situación repetida, de un patrón a seguir, simulación, identidad con otros sujetos en la misma situación con edades y roles sociales semejantes. El sujeto está ausente en su propia representación.

Un sujeto invisible en un encuadre fotográfico deja sólo indicios: su sombra o su luz nos advierten una acción, una presencia. En la obra de Tokihiro Satoh en la serie *Aliento gráfico*, niega la invisibilidad producida por el tiempo tan largo de sus fotografías; el movimiento, que diluye su forma, deja rastros con cantidad de brillos y flashazos que el artista repite en el escenario captado.

Los conceptos de presencia y ausencia señalarán otros rumbos de relación en su contraste conceptual; la propuesta de obra personal tocará en distinto grado los puntos enumerados anteriormente y señalará reiteración o diferencias con la

¹ Susan Sontag, *Sobre la Fotografía*, Alfaguara, México, 2006, p. 56

² Etienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, Akal, Madrid, 1998, p. 633

problemática de los artistas citados. En *Presencias y rastros* (tercer capítulo) se establecen fotográficamente posibilidades representativas, mediante el gesto, la puesta en escena, lo narrativo de la fotografía y la unión que ésta tiene con la ausencia. El sujeto posa, se construye, habita el espacio, desaparece.



CAPÍTULO 1

REPRESENTAR EL SUJETO: LA MÁSCARA Y EL ESPEJO

1.1. El retrato del sujeto

Un sujeto, el individuo entendido como un ser social con cualidades propias y compartidas con los integrantes de su entorno, es origen y referente de significados frente a la mirada de los demás, del objetivo de la cámara (en el caso de la fotografía) y de la propuesta del artista visual.

El sujeto es un ser individualizado relacionado con su interior y su contexto, Michel Foucault nos habla del individuo: “Lo que categoriza al individuo [...], le imbuye identidad, le impone una ley de verdad que él debe admitir y los demás han de reconocer en él [...] es una forma de poder que hace del individuo un sujeto”.³

La presencia del sujeto en un entorno da señales de un alguien que elige representar, cada movimiento o acción muestra una imagen de sí, una imagen que construye, que imita, puede copiar un original, doble que aparece en un espejo, del espejo que existe en su mente y en la mente de los demás; lo imaginario pareciera retar a lo real y sobrepasarlo a partir de la conciencia de sí. En su tesis del *Imaginario*: “[Jean Paul] Sartre suponía, desde 1936, que la imagen no podía entenderse como una cosa simple, sino como un acto. Un acto de la conciencia hacedora de imágenes”.⁴

Se construye pues la imagen a partir de las imágenes (mentales, culturales o mediáticas); las que provienen de otros sujetos distintos y que pueden ser un modelo a seguir. El sujeto alejado de sí puede identificarse con la generalidad, el otro se vuelve el yo, la apariencia que significa a lo general del imaginario

³ Citado en: Keneth J. Gergen, *El yo saturado, Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Paidós, Barcelona, 1991 p. 218.

⁴ Citado en: Dominique Baque, *La fotografía plástica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 84.

compartido se interpone o mezcla a la esencia de lo individual. Ante esto, el sujeto se construye en el plano real (sensible) y continúa en el plano de la representación. Al existir la construcción de las imágenes se repiten, se convierten en signos, símbolos poco a poco reconocibles o convenciones clásicas codificadas culturalmente, esto es, estereotipos.

La representación del sujeto se origina de su presencia, el sujeto está ahí en lugar y tiempo específicos: la corporalidad, la acción, la forma son la sustancia que refleja la luz para constituir la imagen de la fotografía; la corporalidad, la acción y la forma del sujeto se registran también en la percepción de los otros. Una fotografía, una pintura, el gesto de la mano de un niño que deja una línea de gis en una barda, la acción del cuerpo transformando cualquier material, todo esto representa y tiene como base la presencia, es entonces cuando puede constituirse del individuo un indicio, una obra o un retrato.

El retrato, como género que representa al individuo, aparece en el arte del dibujo, la pintura, la escultura y la fotografía; este trabajo se dirige específicamente hacia el arte fotográfico, en tal caso, tal tipo de retrato se registra en la unión de dos conceptos en aparente oposición: presencia-ausencia. En el retrato fotográfico se origina la imagen del sujeto a partir de su presencia, del haber estado, ya sea en su forma particular o por sus indicios; la imagen se detiene sin importar la continua presencia del sujeto en otro tiempo y otro espacio, sólo queda en el retrato la ausencia del sujeto. Señala Philippe Dubois: “Lo que se mira en la película jamás está ahí”.⁵

El retrato contiene características formales del referente y se convierte en el objeto bidimensional que recuerda a alguien que está distante, ausente. El retrato se vuelve imagen de temporalidad irrepetible y representa al individuo en un solo gesto o expresión corporal. Una vez producida la imagen, el tejido, el material de la fotografía, sufre una pausa irrevocable, ancla el tiempo en pretérito. Roland

⁵ Philippe Dubois, *El acto fotográfico, De la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 85.

Barthes habla al respecto: “La fotografía no dice forzosamente *lo que ya no es* sino tan sólo y sin duda alguna *lo que ha sido*”.⁶ Una imagen y su silencio nos observa, nos cuenta paradójicamente como era tal persona en tal día o en tal época.

Extensión luminosa, “huella”⁷ de lo físico (el *index*)⁸, la imagen del retrato personal, también es un documento de lo social imperante en un pasado cercano o lejano; aun si el retrato se captara alejado del ambiente: el sujeto en un fondo neutro u oscuro, por ejemplo, se podría observar en él la influencia de su entorno. Frente a la cámara el sujeto apropia para sí estilos de vida, modas, repetición de modelos reinantes (actuales o recurrentes); el sujeto actual ha dejado a un lado la funcionalidad propia de lo moderno, adopta de la ideología y de la cultura, de la religión y de los medios (como lo indicara Gilles Lipovetski)⁹ sólo lo que le haría falta a su persona. Es un ser que observa más hacia dentro y de alguna forma tiende a separarse del entramado social, el sujeto actual se ha ido formando en base a varias decisiones y desde su individualidad se proyecta como una imagen reconocible, aunque cambiante.

El retrato representa una presencia construida, es decir, el sujeto no sólo fue capturado en su forma o expresión particular, sino también fue capturado en su presencia social; la persona se muestra ante los demás en una forma específica, muestra la gestualidad, la vestimenta, la conducta que definen su edad, labor y pertenencia a un grupo social; antes de ser captado en la fotografía, el sujeto se ha vuelto imagen que identifica de alguna forma lo que él es o quiere ser, lo que él hace.

⁶ Roland Barthes, *La cámara lúcida, Nota sobre fotografía*, Paidós, Barcelona, 1989, p.132.

⁷ Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 56.

⁸ El *index* en el sentido de Charles Sanders Peirce señala contigüidad física, conexión real, la huella sería el *index*, en el caso del retrato nos refiere la presencia de una persona, que con la luz que ha reflejado nos muestra su forma tal cual ha sido.

⁹ Gilles Lipovetski, *La era del vacío, Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 1986.

Cuando los sujetos definen muy bien su imagen y son identificados por otros; cuando una persona puede ser identificada como político, doctor, cantante, comentarista de noticieros, rockero, *cool* o *teen* se puede afirmar que se convierten en generalidad desde lo particular, en “lugar común”, señaló Sartre (en 1947, en el prólogo al libro de Nathaniel Sarraute *Portrait d'un Inconnu*):

Esta [...] palabra tiene varios significados: designa sin duda los pensamientos más trillados, pero lo cierto es que estos pensamientos han devenido en lugar de encuentro para la comunidad: En ellos todo el mundo se reconoce a sí mismo y reconoce a los demás: El lugar común es de todo el mundo y mío; está en mí y pertenece a todo el mundo; es la presencia de todo el mundo en mí. Es, en esencia, la generalidad. Para apropiármelo, debo realizar un acto, un acto por el que me despoje de mi particularidad a fin de adherirme a lo general. No sólo para parecerme a todo el mundo, sino para ser precisamente la encarnación de todo el mundo.¹⁰

La persona repite una imagen generalizada y puede ser como el propio “modelo” (se crea una mimesis paradójica, ya que la individualidad aparentemente inimitable de un modelo es repetida cantidad de veces, clonada). Si se representa a tal modelo se enaltece tal referente de individualidad. El sujeto contemporáneo ha reproducido un personaje (la “estrella”) del cine y la televisión desde las primeras décadas del siglo XX. Señala Lipovetski : “Las *stars* han suscitado comportamientos miméticos en masa; se ha imitado ampliamente su maquillaje [...], sus gestos y posturas [...] Foco de moda , la [el] star es más aún figura de moda de sí misma, en cuanto *ser-para-la-seducción* y quintaesencia moderna de la seducción ”.¹¹

El star activa el deseo ante la seducción que su presencia produce, es entonces cuando tal imagen del otro quiere ser poseída por los demás, no importando si se ve a través de una pantalla, no importando su ausencia, al mostrar su “presencia”

¹⁰ Citado en: Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real, debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 254.

¹¹ Gilles Lipovetski, *El imperio de lo efímero, La moda y su destino en las sociedades modernas*, Anagrama, Barcelona, 1990, p. 243

como imagen especular en la mediación del aparato tecnológico (cine , televisión), no importando si es artificio; González Requena ha trabajado en este punto:

He aquí una aparente paradoja: sólo hay manchas de luz sobre la pantalla y sin embargo nadie duda de su potencia –de su fascinación – espectacular. Y desde luego ésta no debe ser discutida: poco importa que los cuerpos no estén presentes realmente si la mirada los acepta como tales: Por lo demás, lo único que podría disolver ese espejismo al que el espectador se entrega gozoso, la prueba del tacto, está por definición excluida del espectáculo.¹²

Molde de otros individuos el sujeto que se repite en la industria cultural (que es imagen, ausencia de corporalidad) es matriz de identidad que detona en lo social formas de ser o desenvolverse en el espacio cotidiano. Cada gesto que se realiza, cada tipo de mirada, la vestimenta, el lenguaje no verbal ya ha sido codificado y muestra la construcción de un estereotipo formado a lo largo de una historia del arte y de un modelo de los medios de comunicación (campos que codifican a la imagen en la actualidad). La presencia en lo cotidiano se torna más construida que espontánea, más copia que original.

Los conceptos de presencia y ausencia (que dan base teórica a este trabajo) pueden aplicarse a partir de lo expuesto. El sujeto muestra un retrato de su pertenencia social a la vez del retrato de su “expresión personal” natural. Este retrato – el personal – muestra cierto grado de desaparición cuando se tiene definida una imagen social, convencional. Sí, la forma característica e individual continúa; mas pareciera ausentar una respuesta, valga el término, más independiente del instrumento fotográfico, del entorno social y de las propias imágenes mentales que el individuo tiene para sí. Es difícil llegar a este grado cero de espontaneidad, por el grado de educación y conocimiento del medio fotográfico en la sociedad actual, por la unión que tiene el sujeto con la cultura; retratos de

¹² Jesús González Requena , *El discurso televisivo: el espectáculo de la posmodernidad*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 57.

una población alejada, en África por ejemplo, son retratos de un individuo inserto en la comunidad.

No se trata de buscar lo esencial del individuo, el gesto primario o natural, hay ausencia de éste en un retrato al dejar a un lado lo individual. El retrato del sujeto es más el retrato de lo que éste debe ser, no en un sentido de orden unívoco desde el poder, sino dentro de un sistema de imágenes difundidas, donde la elección del individuo no es más que representar un “otro”, que identifica su posibilidad como imagen transitando en el espacio común.

El fotógrafo, artista contemporáneo, centra su trabajo en captar la apariencia que se forma de la construcción del sujeto; se actúa en un plano de la representación. La imagen del sujeto, retrato de éste y de su entorno, aparece en la propuesta artística de fotógrafos contemporáneos (Jeff Wall, Diane Arbus, Cindy Sherman, etc.), quienes utilizan al sujeto como parte fundamental de la construcción que soporta su arte. La imagen construye la obra artística, crea una ficción que si bien se nutre de lo real, acaba por representar la propia imagen de una realidad, que quizás ya es puesta en escena, escenario, espacio para la actuación.

Habla sobre lo real Jean François Chevrier: “La ‘realidad’ es algo inencontrable, es una ficción del siglo XIX. Sabemos que esta seudorrealidad está siempre empañada por el imaginario, que el registro es una ficción, que no hay nada que coger, nada que capturar. Todo es teatro e ilusión”.¹³

¹³ Jean-François Chevrier/James Lingwood, “Otra objetividad” en Jorge Ribalta , *op. cit.*, p. 263.

1. 2. Pose y gesto, el sujeto como signo

Roland Barthes ha señalado: “La mirada siempre busca: algo, a alguien”.¹⁴ Encuentra al sujeto para convertirse en la imagen que capta la retina y en cierto sentido el sujeto es poseído por el otro al ser capturado por la mirada.

La dominación está en quien observa; en sentido amplio, quien tiene el poder de la mirada incluso ha creado un sistema oficial, donde todo debe mantenerse. En el esquema del Panóptico, donde se observa un espectáculo a través de celdas periféricas, la mirada observa con deseo de dominación, no necesariamente sobre un cuerpo femenino, como señala Victor Burgin “la vigilancia de la mujer en nuestra sociedad puede que no sea , [...], la más visible de las formas sancionadas socialmente de la vigilancia más encubierta de los organismos del estado sobre la sociedad en general”.¹⁵ Al establecerse una dualidad cultural de dominación-posesión podemos notar en nuestra tradición de las artes visuales un esquema lacaniano donde el hombre se convierte en el observador (La mirada del Padre) y la mujer en el “objeto” de la mirada: lo poseído (lo femenino, como metáfora de lo que se posee, alcanza todo lo visible incluso paradójicamente a lo masculino). La mirada (lo masculino) más que de un deseo sexual establece un orden de vigilancia donde todo debe permanecer. La mirada que posee debe entenderse más en el ámbito de una posesión de representación, es decir, una posesión de “la imagen” del otro más que un deseo sexual por poseer al otro (en teoría).

El deseo en la mirada transforma al sujeto que se dirige. Señala Craig Owens: “Para [Jacques] Lacan, el ‘sujeto’ del campo escópico –es decir, el campo visual en la medida en que esté sombreado por el deseo– ocupa la posición no del sujeto de la mirada, sino la de su objeto: ‘En el campo escópico, la mirada está fuera, yo soy mirado, es decir, soy una imagen’ ”.¹⁶

¹⁴ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos y voces*, Paidós, Barcelona, 1986, p. 306.

¹⁵ Citado en: Jorge Ribalta, *op. cit.*, p. 198.

¹⁶ Craig Owens, “Posar” en Jorge Ribalta, *op. cit.*, p. 207

La mirada que posee tiene su base en otro mito, la mirada de Medusa que petrifica; hechizo que detiene el *continuum* vital en imagen, analogía de la fotografía, cual experiencia de muerte, se detiene cualquier posibilidad de vida después del corte guillotinado del obturador. Frente a tal hechizo de posesión el sujeto puede revertir tal estado al anticiparse desde antes en imagen: la captura no se realiza ya que tan sólo se ofrece la apariencia de alguien, una falsedad, un antifaz es presentado y ante el juego de miradas la posesión pudiera ser en sentido contrario; una apariencia, un reflejo, escudo de Atenea con el que Perseo capturara al observador, frente a la imagen que desarma, que sorprende, que engaña. Lacan apunta al respecto: “Si cuando poso para una fotografía me quedo inmóvil, no es para facilitar el trabajo del fotógrafo, sino en cierta medida para resistirme a él, para protegerme de su mirada paralizante”.¹⁷

El movimiento del sujeto, puede ante otra mirada o la cámara fotográfica detenerse para sólo mostrar lo que se quiere y exponer una capa imaginaria más superficial que la piel. Una máscara aparece cubriendo el rostro; ya sea una que pertenezca al sujeto mismo o la que fue creada por la imagen del otro. El sujeto se vuelve imagen, apariencia, pose:

Posar es, pues, una forma de imitar; como señala Lacan en relación con el fenómeno de la rivalidad mimética de la naturaleza, “el ser se descompone, de un modo extraordinario, entre su ser y su semblante, entre sí mismo y ese tigre de papel que muestra al otro. [...] El ser da de sí mismo o recibe del otro, algo que es máscara, doble, envoltura, piel desprendida para recubrir el corazón de un escudo”. Por lo consiguiente la imitación conlleva cierta escisión del sujeto: todo el cuerpo se separa de sí mismo, deviene imagen, apariencia.¹⁸

Barthes describe el hecho de estar frente a la cámara fotográfica: “...cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de ‘posar’, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en

¹⁷ Citado en: Craig Owens, “Posar” en Jorge Ribalta, *op. cit.*, p. 207

¹⁸ *Ibid.*, p. 208.

imagen”.¹⁹ Es entonces posar un acto que forma una imagen desde la propia presencia física; sólo se deja ver tal imagen, la del otro o la propia actuada. Es quizás una representación ideal, defensa ante la posesión de la mirada que detiene, y que va a perdurar en el retrato o en la memoria de quien observa. Frente a la imagen, el retrato que caracterizaría al sujeto es construida desde lo que llama Barthes una “esencia imaginaria”: “La Foto-Retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean; aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte”.²⁰

Más que un dispositivo que defiende de la posesión, de la aparente detención de la existencia que contiene la fotografía, posar es elegir, “disponer” de una multitud de imágenes una sola. Se puede representar una imagen que tenga un peso mayor que la persona y caracterizarla desde un solo momento de su historia. La pose al ser fotografiada muestra la personalidad poderosa, sensual, alegre, intelectual o ensimismada; lleva incluida una dirección del sentido que debe tenerse del fotografiado, en la pose se echa mano de entendidos iconográficos donde el lenguaje no verbal fabrica su significado, cada individuo dice algo desde su representación fotográfica, se hace ver desde tal forma. Barthes nos dice que en una pose se puede leer el significado a partir de un reconocimiento: “La fotografía no es significativa sino en la medida que existe una reserva de actitudes estereotipadas que constituyen elementos de significación ya establecidos [...]; una ‘gramática histórica’ de la connotación iconográfica tendría, por tanto, que buscar sus materiales en la pintura, el teatro, las asociaciones de ideas, las metáforas corrientes, etcétera, es decir precisamente en la ‘cultura’ ”.²¹

El artista que maneja al sujeto en sus propuestas de arte construye la pose desde su punto de vista y deja ver en su modelo una imagen específica, en el caso del

¹⁹ Roland Barthes, *La cámara lúcida, op. cit.*, p. 37

²⁰ *Ibid.*, p. 41

²¹ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos y voces, op. cit.*, p. 18.

arte actual varios artistas de la fotografía imitan modelos establecidos (por ejemplo: Cindy Sherman, *Untitled Film Still 58*, 1979 y Barbara Kruger, *Untitled [All violence is the illustration of a pathetic stereotype]*, 1991) y realizan “estrategias de rivalidad mimética”²² –como señala Craig Owens–: parodia, o disimulación. El mismo Owens apunta: “Lo mimético se apropia del discurso oficial –el discurso del otro–, pero de tal manera que la autoridad, la capacidad de este último para funcionar como modelo, quedan expuestas en entredicho”.²³ El modelo apropiado, es pose que representa imágenes oficiales, reutilizadas para criticar o parodiar al sistema de representación; la imagen es repetida y de alguna manera reafirmada, coincide con el imaginario del artista y es reutilizada de “otra forma” en una ficción construida sustentada en la pose y la ausencia de original. La propuesta artística de la posmodernidad.



Cindy Sherman, *Untitled Still Film # 58*, 1979



Barbara Kruger, *Untitled [All violence is the illustration of a pathetic stereotype]*, 1991

²² Craig Owens, “Posar”, en Jorge Ribalta, *op. cit.*, p. 194.

²³ *Ibid.*

La pose es imagen, no se puede considerar como presencia porque ya ha habido una interpretación por parte del mismo sujeto en la forma que quiere mostrarse a los demás, que vuelve una presencia “natural” en una imitación.

Los gestos que denotan los sentimientos o emociones de lo humano son naturales y reflejan una condición fisiológica como el dolor, miedo o un acto reflejo; la imagen que muestra una codificación se puede definir como un gesto escenificado ya visto y representado, los gestos en las artes visuales, la mayoría de las veces provienen de otro gesto, la apropiación de otro: imitación, actuación, se produce una imagen escenificada, que expresa cierto mensaje, interpretado a la vez por quien observa la obra.

En el sentido que expone Gianfranco Bettetini²⁴ sobre los gestos escénicos, él realiza una clasificación de cuatro tipos: un gesto mimético (1) es modelado a partir de los actos y signos gestuales de la cotidianeidad; pertenece a la puesta en escena realista y asume una función icónica de su referente real; los gestos socializados (2) tienen una fuerte codificación, gesto-objeto, el referente está filtrado a través del uso social, su historia y el lugar de representación, la puesta en escena se limita a asumir su sistema de representación, pertenece a lo ritual tienen carácter sagrado (Pantocrátor) o ceremonial (teatros clásico, trágico y sagrado); el gesto escénico que transforma un gesto de la realidad (matriz mimética) (3), realiza un procedimiento representativo que selecciona rasgos pertinentes del gesto original, utiliza tal gesto lejos de su realismo con una transformación semiótica que no deja los atributos o rasgos que ayuden a reconocer la raíz, como sucede con el teatro Vachtangov, pero, sobre todo, de Brecht; por último, está el gesto escénico como resultado de la inclusión del cuerpo del actor en un “nuevo” contexto cultural (4), que deje a un lado sus precedentes sociales e históricos y que lo utilice como instrumento significativo autónomo, como mecanismo dinámico de proyecciones arbitrarias.

²⁴ Gianfranco Bettetini, *Producción significativa y puesta en escena*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp.103-106.

De fácil reconocimiento son los primeros dos tipos de gesto escénico en las obras de de las artes visuales que ocupan este trabajo: el gesto mimético y el socializado, signos íconico y simbólico. Cotidianidad y ceremonialidad, actuación.

Repetidos varias veces los gestos se reconocen como signos de un lenguaje no verbal, que adquieren gramática y nos dicen algo. En el gesto existe una unión entre el movimiento de los músculos del rostro y el cuerpo con la emoción y el pensamiento que los ha creado. Leonardo Da Vinci trató tal planteamiento "...la búsqueda del 'gesto expresivo' se encuentra en la teoría de los *moti*. Los movimientos del cuerpo aptos para comunicar los del alma por medio de una doble información que es [...] la finalidad misma de la pintura. Así en el conocido pasaje del *Codex Urbanias*, 124, se lee: toda cuestión se reduce a aislar y presentar el *moto* que comunica por la empatía inmediata al afecto interior y por tanto dota a la figura de una verdad irrecusable ".²⁵

El gesto a lo largo de la historia de la representación occidental, la del arte y la industria cultural, ha creado códigos en la imagen que reflejan, desde los griegos, construcciones de lo humano desde lo cotidiano y que se fueron consolidando como estereotipos al repetirse en el arte de la pintura, cerámica y escultura; el arte medieval y renacentista echaron mano de tales modelos clásicos para representar a la divinidad del cristianismo desde lo natural o mundano. El gesto se clava en la mirada y produce su aprendizaje y repetición, las manos, los rostros, todo el cuerpo, en la historia produjeron una colección figurativa que continúa hasta nuestros días, tanto en las artes visuales, como en el cine y los medios de comunicación, como en la vida cotidiana, de donde siguen emergiendo nuevos discursos iconográficos. Jeff Wall, apunta sobre el gesto:

"Gesto" significa una pose una acción que proyecta su significado como un símbolo convencionalizado. Esta definición se aplica normalmente a los gestos plenamente conscientes, dramáticos, con los que identificamos el arte de períodos precedentes, particularmente el barroco, la edad de oro del drama pictórico. [...] En la modernidad, la

²⁵ Citado en: André Chastel, *El gesto en el arte*, Siruela, España, 2004, p. 55.

ceremonialidad, la energía y la sensualidad de los gestos del arte barroco se ven remplazados por movimientos mecanicistas, acciones reflejas, involuntarias, respuestas convulsivas. [Wall utiliza este “micro-gesto”, término de él mismo, en su obra fotográfica, el continúa definiendo el gesto] Las pequeñas acciones contraídas, los movimientos corporales involuntariamente expresivos que condujeron tan satisfactoriamente a la fotografía, son el remanente de la antigua idea del gesto corpóreo, en nuestra vida cotidiana.²⁶

El gesto detiene el movimiento del sujeto para mostrarnos un significado a partir de la representación combinada entre forma visible e intención del sujeto, o del artista. Dentro de la obra el gesto humano, entre otros elementos, dirige al espectador para interpretarla. Debe haber, como ya se señaló, el conocimiento del lenguaje iconográfico para realizar tal lectura. Y en obras actuales como las de Jeff Wall (*Mimic*, 1982, por ejemplo) el gesto viene a menos dramatismo, menos teatralidad, mediante una acción contraída, mínima.

Mediante la experiencia se pueden identificar ciertos usos de la pose y el gesto: desde imágenes que muestran una aproximación a la teatralidad exagerada, como las esculturas de Gian Lorenzo Bernini (*El éxtasis de Santa Teresa*, 1647), así como, en las obras donde la pose pareciera llegar a un grado cero, como en los *Pötrats* monumentales (210 x 165 cm) de Thomas Ruff (de los años ochenta del s. XX) que son una serie de retratos que parecen corresponder a una colección de credenciales de identificación, donde todo gesto o emoción se ha ausentado. Señala Annelie Lütgens: “Las fotografías de Ruff combinan el vacío con la monumentalidad”.²⁷

²⁶ Jeff Wall, *Fotografía e inteligencia líquida*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, pp. 7-10.

²⁷ Annelie Lütgens, “Todos actuamos. Reflexiones sobre Richard Avedon y aspectos del retrato contemporáneo” en Richard Avedon, *In the American West, 1979-1984*, Fundación la Caixa, Barcelona, 2002, p. 130.



Gian Lorenzo Bernini, *El éxtasis de Santa Teresa*, 1647



Thomas Ruff, *Pörrat (A. Siekman)*, 1987



Thomas Ruff, *Pörrat (S. Weirauch)*, 1988

Al mostrar el sujeto una imagen, pose o gesto, se ausenta de su presencia para volverse representación. En el plano de la imagen, de lo especular, el sujeto pierde corporalidad y adquiere carácter de signo: simboliza a partir de una experiencia visual e histórica. Es recipiente de esquemas de poder, de estereotipos, de repulsión o deseo. Aparte del yo se representa a un otro, se repite un imaginario compartido, una homogenización mediática. El sujeto fotografiado, que es base de esta tesis, al ser signo visual, se ajusta poco más al índice en principio que al símbolo o al ícono (tipología del signo de Charles Sanders Peirce).

Pierce define lo indicial: “Un indicio es un signo o una representación que remite a su objeto no tanto porque exista alguna similitud o analogía con él, sino porque está en conexión dinámica (también espacial) con el objeto individual, por un lado y con los sentidos o la memoria de la persona a la cual sirve de signo, por el otro”.²⁸

La cualidad de índice de la imagen fotografiada tiene como base la presencia física pero sólo adquiere sentido con lo inteligible del otro, él que la observa; el signo que se origina de lo real adquiere función y significado dirigido a la imagen que señala, la imagen del sujeto. Tal imagen indicial al ser interpretada en una lectura iconográfica, como en la lectura de un gesto o pose, convierte al índice en símbolo ya que es necesario el conocimiento de tal imagen a partir de su uso social (de su convención), para ser comprendida más allá de su percepción “literal”²⁹ (denotación). Por ejemplo, la imagen de un sujeto con el puño cerrado significa más que la posición corporal y de su mano, índice de una acción dinámica o amenazante, tal acción representa un gesto importante que “simboliza” lucha, victoria, intimidación, poder. Del índice fotográfico de la imagen de un sujeto se construye un símbolo a partir de que el sujeto dispone en su corporalidad un gesto o una pose, lo que es una imagen, un signo. Pero cuando el sujeto trata de

²⁸ Citado en: Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 87.

²⁹ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, *op. cit.*, p. 34.

ser semejante a una figura icónica, un estereotipo de la pintura o un modelo televisivo, el signo que más se adecua es el de ícono, la imagen que adopta el sujeto es semejante a lo característico del otro, del modelo se adoptan gestos, formas de vestir, estilo de vida, el sujeto es ícono ya que semeja a su modelo, a un cierto tipo de individualidad.

El movimiento vital de los sujetos desde un punto de vista semiótico va construyendo significados, la detención fotográfica puede separar cualquier signo y a partir de una lectura mostrar algo, señalar, gritar, representar. Escribe Lacan al respecto (en *Le moi dans la théorie de Freud*) :

El mundo de los signos funciona, y no tiene en modo alguno ningún tipo de significación. [...] Lo que le concede su significación es el momento en que detenemos la máquina, las interrupciones temporales que hacemos. Si éstas son defectuosas asistiremos a la emergencia de ambigüedades que a veces son difíciles de resolver, pero a las que al final atribuiremos un significado.³⁰

La función del arte a partir de la propuesta posmoderna es la de reutilizar el signo, cambiar la lectura de los sujetos desde el significado que representan en lo social. El signo debe entenderse en un proceso de identificación realizado por otros sujetos, los que observan lo representado en (desde) su cotidianidad o en una propuesta artística que estratégicamente parodia el significado manejado oficialmente.

Se quiere decir con esto que la interpretación es inseparable de la imagen y su importancia se establece en un ejercicio que realizan los observadores de manera cotidiana; el signo existe en la representación y las imágenes, en lo formal del sujeto que observamos, o en su recodificación al ser deconstruido o fragmentado por las estrategias artísticas, el signo en el sujeto existe a partir de la ausencia que retrata y aún más en la pose que cubre a la presencia.

³⁰ Citado en: Jorge Ribalta, *op. cit.*, p. 202.

1.3. Máscara-actuación, puesta en escena

El sujeto es representado fotográficamente entre la apariencia y la realidad. La apariencia nos remite a la pose, a la caracterización de un personaje que actúa mientras se aleja de lo espontáneo, de lo propio del individuo; la realidad nos acerca al hecho, las formas características del sujeto, al gesto natural –producto del reflejo a una acción fortuita – : un rostro transformándose por el tiempo y lo vital. Ejemplos del sujeto representado en su apariencia, en su pose, los tenemos con las imágenes mediáticas de actrices y *top models*. En el caso opuesto, la fotógrafa holandesa Rineke Dijkstra capta sujetos después de experimentar una situación difícil o en un proceso de transición, en una de sus series, el gesto natural aparece en los retratos de jóvenes forcados después de luchar con un toro en corridas de Portugal.



Rineke Dijkstra, *Montemor, Portugal, may 1, 1994*



R. Dijkstra, *Villa Francia, Portugal, may 8, 1994*

Al representar se contrasta lo real contra la pose: la posibilidad de crear la apariencia. En el caso de la fotografía, el efecto de realidad que le fue atribuido en el siglo XIX poco a poco se ha deconstruido para dar cuenta que la imagen

fotográfica contiene una carga ideológica y cultural por parte del fotógrafo y del contexto que lo educa; las imágenes al ser una interpretación subjetiva de una realidad particular (la del fotógrafo) se convierten en una puesta en escena que es dramatizada más aún con los efectos técnicos propios del medio (el barrido de los movimientos, la profundidad de la perspectiva de los lentes gran angulares, los primeros planos de un rostro con una emoción a flor de piel, etc.), la imagen parece adquirir sentido de teatralidad, incluso en las fotos documentales, como las de guerra; que nos remiten a modelos ya vistos, escenas de otros fotógrafos o cuadros (alegorías) de Gericault o Delacroix. Las fotografías creadas por los artistas contemporáneos utilizan la apariencia, más que lo real del sujeto.

El efecto de la captura mecánica de la realidad, de los albores de la fotografía, se desvanece por la acción de los sujetos, él que dirige el instrumento y los que están frente a la cámara. La fotografía muestra una aparente realidad que ha sido dirigida por los personajes, el artista y las relaciones que fueron establecidas por los objetos y el espacio. El encuadre fotográfico, continuidad del marco pictórico, ha sido entendido como el fragmento que nos muestra una construcción de sentido donde los sujetos, ya sea que nos observen o no, actúan cual personajes de sí mismos o representaciones de otros basando su imagen en una semejanza: figuras icónicas de alguien o de un estereotipo del arte visual o de las pantallas mediáticas, al existir una interpretación de una imagen a representar existe una libre invención, una ficción.

El sujeto actúa frente a la mirada o la cámara, presenta una pose que da contenido a cierta convención social, adopta una máscara que parece cubrir su rostro o formar lo, cual si representara un papel en una obra de teatro. El sujeto al adoptar la máscara transforma su espacio en escenario.

En el teatro griego, en la época helenística, esta máscara es presentada con base a un carácter ya que en las puestas en escena se clasificaban con base a los tipos que correspondían ya sea con un trabajo, una edad o un modo de ser; en la

época anterior en tiempos de Esquilo, la máscara no tenía una expresión, era una superficie neutra acaso atravesada por una arruga en la frente. La máscara tenía varias funciones en las representaciones dionisiacas (motivo divino del teatro griego), Roland Barthes habla sobre la máscara y el teatro: "...en el teatro helenístico, gracias a su tipología, las máscaras están al servicio de una metafísica de las esencias psicológicas; no escondían sino exhibían [...]. Pero antes, en la época clásica, parece ser que su función era exactamente la contraria: desorientaba, en primer lugar; al censurar la movilidad del rostro, los matices, las sonrisas, las lágrimas, sin reemplazarlos por ningún signo, por general que fuera".³¹

La máscara que observamos en los espacios actuales tienen la misma función: una máscara ausente, que actúa como rostro vacío, ensimismado (para sí), parece esconder su drama interior; una máscara que muestra una tipología o emoción específica nos subraya un carácter psicológico que hace ver al sujeto en una sola forma y de hecho le da un papel social; Ernst H. Gombrich señala al respecto: "...los sociólogos nos han recordado cada vez con mayor frecuencia que todos somos actores y que interpretamos dócilmente uno de los papeles que nuestra sociedad nos ofrece [...]. En la sociedad con que estamos familiarizados somos muy sensibles a los signos exteriores de estos roles y gran parte de nuestras categorizaciones operan a través de estas líneas".³²

La realidad es apariencia, imagen que se reproduce en distintos planos culturales, el corte espacial y temporal de las imágenes fotográficas parece remitirnos a un lugar común donde vemos las máscaras atribuidas a cada rol que debe adoptar el individuo, la máscara en lo cotidiano incluso ya ha deformado a los rostros o los ha capturado, una capa imaginaria, ha delimitado todas las posibilidades del gesto y la emoción (que si aparecen como acto reflejo, también parece ser estudiadas y actuadas); Gombrich señala: "... asumimos la máscara o, en términos de Jung, la

³¹ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, op. cit., p. 87.

³² Ernst H. Gombrich, et. al., *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, 1983, p. 25.

persona que la vida nos asigna, y poco a poco nos convertimos en nuestro tipo hasta el punto de que modela toda nuestra conducta, e incluso nuestra forma de caminar y nuestra expresión facial”.³³

El sujeto actúa, tratando de parecerse – o no – a alguien, de tener semejanza a otro. Richard Avedon, retratista tanto de actores de cine como de personajes en las calles, señala: “Todos actuamos: Es lo que hacemos para los demás todo el tiempo, deliberada o intencionalmente. Es una forma de hablar de nosotros mismos con la esperanza de ser reconocidos como nos gustaría ser”.³⁴

Tratando de dirigir la percepción de los espectadores, en tal puesta en escena, cual director de cine, el artista visual, aprovecha tales actuaciones para reutilizar los significados que se gestan en tal “realidad”.

En la puesta en escena el fotógrafo tiene la intención de crear tal o cual valor plástico, en el movimiento que detiene la fotografía los signos muestran un cuadro con frontalidad de acción similar al teatro y a la pintura; el cuadro nos muestra una escena y cada relación o tensión de sujetos, objetos, y espacio va construyendo su representación interna: Jeff Wall en *Picture for Women*, 1979, por ejemplo, que es una alegoría del óleo impresionista de Edouard Manet, *A bar at the Folies-Bergère*, 1882.

³³ *Ibid.*, p. 27.

³⁴ Richard Avedon, *op.cit.*, p. 129.



Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979



Edouard Manet, *A bar at the Folies-Bergère*, 1882

En la puesta en escena la dirección del artista topa con guiños de espontaneidad que reflejan tal vez más el imaginario del sujeto que un estado de presencia natural, el sujeto se deja ver de tal forma, dispone, posa con sólo ciertas imágenes de sí y ante esto, entre la imagen que busca el artista y la que muestra el sujeto, se crea la obra.

La puesta en escena es el espacio de representación por naturaleza, tiene sus bases también en el teatro, tal espacio ha tenido una evolución de acuerdo con los cambios en las artes visuales y escénicas desde tiempos de los griegos hasta la época actual; el cine que adopta el escenario teatral para sus producciones, aunque poco a poco ha dejado los sets, dejó de ser una escenografía construida un espacio arquitectónico para sí. En el arte cinematográfico de las últimas décadas aparece el espacio cotidiano, la puesta en escena del cine adopta el entorno “real”, de lo documental, el espacio cotidiano sostiene a la vez la propuesta visual de algunos artistas, como en la obra de Jeff Wall, quién prepara un escenario cotidiano y dirige al sujeto, o su “ausencia”, para representar una acción social.

Jeff Wall a la vez, representa alegorías (de *állos*: otro) de un arte pictórico premoderno (otro arte), es decir una cita histórica de “el gran arte de los museos”.³⁵ El fotógrafo presenta su obra en un formato mayor: transparencias fotográficas impresas en cibachrome³⁶ y retroiluminadas por lámparas fluorescentes en cajas de luz, que llegan a medir hasta 229 x 417 cm.

Wall ha mezclado la monumentalidad propia del cuadro de la pintura premoderna; la espectacularidad del medio publicitario (el anuncio luminoso) y la puesta en escena –y producción – del cine. Tal puesta en escena, en varias obras, muestra la imagen de otra imagen, una apropiación que utiliza la cita de un arte anterior. En tal puesta en escena, el gesto actuado en el caso de Wall va más allá de la copia: crítica a la presencia del sujeto en la sociedad actual.

Wall utiliza al igual que otros fotógrafos actuales la forma-cuadro heredada de la fotografía documental objetiva de los alemanes Bernd y Hilla Becher, tal forma de presentar la fotografía rompe con la fotografía documental que utiliza imágenes

³⁵ Dominique Baqué, *op.cit.*, p. 154.

³⁶ Copia en un material translúcido mediante un proceso directo de color a partir de diapositivas, por lo general, de gran tamaño en las propuestas del arte contemporáneo.

pequeñas en blanco y negro, tipo reportaje, las que daban suma importancia al “instante decisivo”: Henri Cartier Bresson.

Esta forma-cuadro dirige su importancia a la unión de la fotografía con otros medios, con Jeff Wall los medios tienen que ver directamente con la fotografía y la pintura (en especial): retoma géneros como el retrato, el paisaje, la pintura costumbrista e histórica, a diferencia de los Becher y su escuela desarrollada en Alemania, Wall, no se dedica a presentar una imagen objetiva y neutra como los castillos de agua de los Becher, o los retratos con ausencia de gestos de Thomas Ruff (tipologías). Wall realiza una fotografía a partir de la dirección de los sujetos y la preparación del escenario tomando en cuenta el arte de la pintura hasta el siglo XIX, Wall apunta sobre este punto:

Principalmente extraje dos cosas de la tradición pictórica occidental hasta el siglo XIX; el amor por las imágenes, que creo que es, al mismo tiempo, un amor por la naturaleza y la existencia misma, y una idea del tamaño y la escala propios del arte pictórico, y por lo tanto del sentimiento ético del mundo expresado en el arte pictórico. Con esto me refiero a la escala del cuerpo, a la elaboración de pinturas en que los objetos y las figuras están pintados de manera que parecen estar, aproximadamente, en la misma escala que la gente mira el cuadro.³⁷

El fotógrafo canadiense toma en cuenta, también, el cine neorrealista italiano, el que utilizaba espacios cotidianos y la dirección de sujetos más *performers* que actores, dando un sentido documental, como en la fotografía de los “grandes maestros”: Walker Evans, Eugene Atget y Paul Strand. La puesta en escena que crea Jeff Wall más que repetir una alegoría, metáfora o apropiación de una cita histórica en apariencia, busca resignificar la apropiación de imágenes hacia el tratamiento de un tema con valor social, los sujetos significan, representan la violencia, la pobreza, el ensimismamiento, el racismo, etc.: construcciones simbólicas que el artista maneja visualmente en su escenificación.

³⁷ Jeff Wall, “Marcos de referencia” en Damisch Hubert, et. al. *Usos de la imagen, Fotografía, film y video en la Colección Jumex*, Malba-Colección Constantini, Buenos Aires, 2004, p. 85.

Las puestas en escena que produce Wall contienen gestos identificables que dirigen la lectura de la imagen hacia un significado. En *Mimic*, 1982, por ejemplo, tres personas caminan muy de cerca en la calle: un hombre blanco con su mujer y un asiático. Se muestra un gesto que realiza el hombre de la barba, quien mira retador al otro, al tiempo que estira su ojo derecho con el dedo; tal gesto presenta molestia en la expresión del asiático y por su actitud y la manera en que fue expresado por el hombre blanco: un gesto que simboliza racismo.



Jeff Wall, *Mimic*, 1982

La obra de Wall crea una ilusión de teatralidad, al fotografiar lo real se tiene la sensación de que el espacio cotidiano es una escenografía, mas, contradictoriamente, su obra no se crea a partir del escenario interior del teatro, ni con vestimentas o gestos melodramáticos como se hacía en los fotomontajes Gustave Rejlander, *Las dos sendas de la vida*, 1857, por ejemplo, sino que las fotografías que produce parecen ser acomodadas con tal naturalidad que la imagen de puesta en escena es casi la imagen de un fotógrafo documental o un

testigo que capta la vida actual , donde el escenario tiene similitudes con el cine y la pintura, pero, a la vez, quien observa la obra se da cuenta que tal escena representada puede observarse sin la mediación del arte en cualquier lugar de una sociedad postindustrial, como la nuestra. Los escenarios, las puestas en escena se representan sin la necesidad de ser capturados o controlados por el artista, sencillamente suceden. En lo cotidiano, a la vista de todos, se crean representaciones con personajes que desarrollan un rol fácilmente identificables, suma de gestos con un valor simbólico en el espacio público o privado de la ciudad.

Wall ha creado una metodología de obra que debe explicarse desde dos puntos: una cita histórica de un arte anterior (fotografía, pintura, cine) y un análisis iconográfico de los sujetos que se desenvuelven en tal puesta en escena, cada uno adopta un estereotipo sólido que dirige un signo de lo que representa su imagen más allá de lo que representa como individuo, la repetición de tales estereotipos dirigen el significado de la escena hacia un sentido casi unívoco que tiene como lectura una crítica social ya sea con humor o dramatismo.

Wall apropia temas de la pintura impresionista, la que representaba la vida de los exteriores y rincones cotidianos de París, en su obra fotográfica aparecen espacios con similitudes a tales cuadros. En *Diatriba* (1985) se presenta un paraje de Toronto (Canadá), dos mujeres, una cargando a un niño, caminan en un espacio solitario. En esta obra se representa quizás los mismos problemas que suceden en la periferia de cualquier ciudad del mundo; *Diatriba*, en específico, representa el París de finales del siglo XIX ya que esta obra es una alegoría de la pintura *Alrededores de París*, 1886-1888 de Vincent van Gogh. Los personajes que deambulan en los límites de la ciudad también representan la dificultad de la vida citadina y la pobreza, la imagen ha apropiado un significado e iconografía similares a las de un siglo anterior o, tal vez, la lectura que hacemos del sujeto y el espacio poco ha cambiado desde aquel entonces.



Jeff Wall, *Diatriba*, 1985

Wall, artista canadiense, tiene una propuesta posmoderna, rompe con una de las bases de la modernidad, al no tener una ruptura con un arte anterior (barroco, impresionista, postimpresionista), al no romper con una historia del arte que le era necesaria para su propuesta artística. En su obra, la puesta en escena (lo que nos interesa en este punto del trabajo) es captada fotográficamente, nos muestra acciones que repiten un imaginario más que una realidad cambiante, se reitera cierta conciencia social, los actores definen una máscara que indica su rol en un contexto, el análisis iconográfico en las fotografías define estereotipos conocidos desde hace tiempo: atributos, gestos, vestimentas del personaje, el estereotipo reproducido define una suma de significados a partir de lo cotidiano, el arte aparece a partir de lo existente; similar a la estrategia de tomar para el arte un objeto terminado, el *readymade* de Marcel Duchamp; pero apropiando símbolos y figuras icónicas existentes, tal estrategia sucedió a partir de los años cincuenta, con Robert Rauschenberg, –quién hizo una hibridación de medios y la apropiación de la obra de otros artistas – y con Andy Warhol, personaje que realizó hibridación de técnicas (foto y serigrafía) y apropiación de los símbolos de la puesta en escena de lo mediático; ambos artistas dejan atrás postulados del arte moderno, lo original, la novedad, así como la especificidad de un solo campo

artístico (como destacaría Clement Greenberg), los artistas posmodernos continúan con estas prácticas al utilizar al sujeto y la imagen existente en una hibridación dentro de su obra.

Más que un arte donde lo fotográfico se mezcla con lo mediático y la pintura premoderna, en las obras contemporáneas donde el uso de la fotografía representa una puesta en escena, (una imagen donde lo original de la imagen desaparece, al acercarse a la teatralidad, a la ficción) el artista resignifica y critica la imagen social que la originó (como lo hacen en su propuesta Barbara Kruger, Cindy Sherman y otros más).

Tanto la máscara como la puesta en escena, que relacionan al sujeto con un espacio de acción, nos muestran imágenes que tienen que ver con algo ya visto, y signos que construyen una interpretación dirigida, la imagen reiterada, ya utilizada históricamente, apuntala símbolos e imaginarios de representación.

1.4. Espacio – entorno

El espacio es un lugar de acción, la acción que es resultado de una presencia y una temporalidad transforma el entorno. Los escenarios urbanos o naturales son soporte de la acción, se han transformado y han sido intervenidos por el ser humano hasta convertirlos en un ámbito confortable, alejándose de los peligros de la naturaleza, a la vez que se acercan a una fricción social que conlleva la convivencia aprendida de las sociedades actuales.

Lo natural ha sido deconstruido y construido otra vez a favor de un entorno de acción que soporta una actividad social específica para cada sujeto; “...es un espacio histórico” –así lo interpreta Gabriel Orozco– que ha sido activado “entre el signo y el espectador”³⁸. Al haber un espectador el espacio pudo haber sido activado como soporte de obra mediante la escultura (los objetos) o mediante el sujeto, en el espacio activado frente a nosotros: testigos, fotógrafos o artistas, el sujeto los objetos y entorno construyen un significado en el espectador, indica Phillippe Dubois: “el gesto de la mirada sobre el signo”³⁹, bien sea el de la puesta en escena, una instalación, pintura, etc. Al nivel de una presencia física real, podemos interpretar la acción en lo teatral, un *performance* o una escena cotidiana; en el nivel de la representación, la obra, que ha creado una imagen y un signo, activa al espacio y lo presenta al espectador en los límites de un marco ya sea una pintura, el video o la fotografía.

Frente a la selección arbitraria de fotografía sobre el espacio, el corte de “una sola pieza”⁴⁰ –como lo señala Dubois– se realiza un acto que crea en abstracto cantidad de ausencias, fragmentos no captados, y se da por sentado, que tanto lo documental (lo espontáneo) como la puesta en escena (la imagen fabricada), descartan una infinidad de posibles acciones y de entornos; el artista va

³⁸ Citado en: Daniel Birnbaum, et. al., *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Madrid, Turner, CONACULTA, 2005, p. 89.

³⁹ Phillippe Dubois, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 158.

construyendo una presencia de obra que ausenta gran cantidad de posibilidades, de relaciones en el espacio; Stanley Cavell define esto como esencial en la experiencia fotográfica:

“Lo que sucede en una fotografía, es que ésta tiene un fin [...] Cuando una fotografía es recortada, el resto del mundo queda separado. La presencia virtual del resto del mundo y su exclusión explícita son tan esenciales a la experiencia de una fotografía como lo que ella representa explícitamente”.⁴¹

La ausencia descansa en las ideas de que lo que no se muestra no tiene la fuerza suficiente frente a un paradigma artístico actual, o simplemente la coincidencia que captó la fotografía ha descartado otras posibilidades; el espacio de varias obras actuales ha salido del estudio y ocupa los lugares de acción cotidiana como sucedió a partir del cine neorrealista italiano y, de la misma forma, pareciera que la perspectiva de la obra renacentista, ha sido un poco olvidada frente a la frontalidad de la obra actual, la que al ser construida en el espacio de la ciudad ha comprimido los planos a unos cuantos metros, mientras el horizonte ha sido borrado, aunque virtualmente esta presente detrás de todas esas calles.

La puesta en escena y los sujetos activan el espacio real, la ficción, por lo tanto, ocupa el espacio de lo real; en el espacio y el entorno descansa la ilusión, la representación, Jeff Wall analiza tal entorno, lo reduce al cuadro y no deja nada que puede significar más allá de lo que encierran los límites espaciales de su fotografía. Wall, sintetiza los signos para sólo elegir uno o muy pocos, que de alguna manera nos lleven de la vacuidad a una sola respuesta interpretativa. Un solo gesto, una sola expresión de sus “actores” que no deje lugar a dudas: el artista dirige cual producción cinematográfica y el gesto que presenta es pensado y retratado de forma similar a un pintor del XIX; la fotografía, una vez más, cumple el cometido de dirigir la mirada en favor de lo artístico, de un arte que incluye todo un campo de referencia sobre la imagen. A la vez, dicho arte muestra un gesto histórico de un sujeto.

⁴¹ Citado en: Phillippe Dubois, *op. cit.*, p. 62.

El fotógrafo al presentar su obra a escala humana parece mostrarnos ventanas que continúan a un espacio externo (en apariencia) a partir del espacio museístico, mediante una teoría de un arte renacentista, como los principios de la perspectiva de León Battista Alberti, el sujeto-espectador se sitúa enfrente del cuadro y observa una acción real en dimensión espacial, aunque estatizada por el efecto de la fotografía.

El artista interpreta algo que fue activado en el espacio real, fragmentar el entorno, es lo específico de la fotografía, la fragmentación actúa dejando a un lado significados innecesarios, eligiendo entornos que pertenecen sí a uno mayor, al orbe, y a otros entornos que reproducen temporalidad (lo históricamente representado en el arte visual); el sujeto que se muestra en la obra de Wall, que apropia la pintura del XIX, ya no es un sujeto romántico, ni enteramente moderno, muestra en esencia lo humano y los rasgos de convivencia de una sociedad actual y urbana; el sujeto representado en el espacio cambia de acuerdo a un rol que representa para cada ocasión: es posmoderno, un pastiche (imitación), un sujeto que apropia a *un otro* en la imagen o en la pose que representa, que quiere para sí.

El escenario, el entorno donde nos desenvolvemos pareciera ser alcanzado por la imagen, el espacio urbano en específico, pareciera esperar constantemente la acción de los sujetos aun con la ausencia de éstos; siempre hay un indicio, un efecto o arquitectura específica para una acción que indica una presencia.

El espacio pareciera mostrar o contener acciones reiterativas, repetirlas cantidad de veces; la puesta en escena es periódica, costumbrista: se representa cada año, cada mes, cada día; tales escenas cotidianas capturadas por la fotografía, nos lleva a identificarnos en el “lugar común” en la manera en que pertenecemos a una generalidad, “una imagen siempre ya vista”, que inunda la realidad con imaginarios. Imágenes de sucesos noticiosos, por ejemplo, aparentemente

documentales (espontáneas) son imágenes que reproducen una forma de presentar y ver, y es la forma ver algo arbitrario y concensuado que sucede en una sociedad; no hay muchas formas de ver, describir o narrar, no hay formas diversas de representar el espacio y las acciones que en éste realizan los sujetos, se cuenta ya con una gramática establecida que evoluciona de vez en cuando, artistas innovadores como Pablo Picasso o Jean Luc Godard, han activado la sorpresa ante lo establecido, descubrir la novedad y originalidad de imágenes fueron los principales paradigmas del arte moderno, pero es poco probable que tal originalidad de ver y representar aparezca en un período posmoderno donde lo que interesa es apropiarse de otras imágenes, ante un posible cansancio de la representación. Dominique Baqué apunta: "...es como si para muchos ya hubiese suficientes imágenes del mundo en circulación, como si, estando el mundo saturado de imágenes –sin importar su naturaleza– pareciese inútil añadir otras nuevas".⁴² Lo que se ve en lo posmoderno es una deconstrucción del paradigma de imagen original, la puesta en escena, un *remake* constante, la nostalgia por un pasado es repetida en distintos campos culturales, los sujetos accionando el espacio parecieran retornar, buscar otra presencia, representar otra representación.

⁴² Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 229.

1.5. La construcción del otro

El otro como la afirmación de alguien diferente a mí, aparece en procesos actuales de representarse a sí mismo a partir de otra imagen. Alteridad entendida desde la imagen del otro, no la alteridad como la posición desde el punto de vista del otro (alter [otro]).

Señala Gilles Lipovetski: “ ‘Yo es otro’ anuncia el proceso narcisista, el nacimiento de una nueva alteridad, el fin de la familiaridad del Uno con Uno mismo, cuando el prójimo deja de ser absolutamente el otro: la identidad del Yo vacila cuando la identidad entre individuos, cuando cualquier ser se convierte en ‘semejante’ ”.⁴³

El sujeto se observa en el espejo, observa la imagen, la copia, la apropiación pictórica, fotográfica, cinematográfica, televisiva; la variedad de los reflejos actuales aportan las imágenes que transforman nuestra presencia en el signo de semejanza, en imagen ya vista.

El otro es la imagen que descansa en nuestro yo, obra en la obra de artistas contemporáneos; poco a poco el ego, lo moderno, en el cual el sujeto realizaba las funciones propias de su papel en un rol de producción, donde el autor creaba siempre lo novedoso, se disuelven por la acción de la copia. El otro es la ausencia del original, arte de otro arte, lenguaje de otro lenguaje, el sujeto clonado desde una matriz de individualidad, desde modelos ya vistos.

Desde el sentido de Lipovetski la edad posmoderna es neonarcisista, psicológica, de disponibilidad cultural, ecléctica, del individuo personalizado, es una época donde el individuo adopta la imagen y fragmentos de la cultura que le sirvan a su individualidad, consumidor de mercancías, doctrinas filosóficas y religiosas, de arte, de imágenes... el individuo posmoderno se crea a sí mismo en un proceso personal que identifica su presencia, una imagen que va velando clasificaciones

⁴³ Gilles Lipovetski, *La era del vacío, Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 1986, p. 60.

clasistas y de nacionalidad, aproximándose más a un individuo con una identidad global y a la vez personal.

Apunta Lipovetski: “Que el yo se convierta en un espacio ‘flotante’, sin fijación ni referencia, una disponibilidad pura, adaptada a la aceleración de las combinaciones, a la fluidez de nuestros sistemas, esa es la función del narcisismo, instrumento flexible de ese reciclaje *psi* permanente, necesario para la experimentación posmoderna”.⁴⁴

Al citarse “lo otro” el sujeto es mimético: copia. Tal afirmación es paradójica en varios sentidos ya que el sujeto posmoderno está cada vez más construido desde sí, desde su construcción psicológica (*psi*), ya no es el sujeto moderno (parte del engranaje de una sociedad industrial) y menos el sujeto de la pasión romántica por lo “oculto” (decimonónico). El sujeto actual deja atrás una férrea introyección por los valores del discurso de las instituciones de poder; es, sin más, un sujeto que busca una identidad que lo represente a él y, a la vez, a cada uno de nosotros. Va apropiando modelos de individualidad en transición, como los de las estrellas de cine y televisión, va apropiando la seducción que los caracteriza; la atracción clonada va apareciendo por todos lados, en cualquier espacio, pero incluso, si ya se adoptó un modelo, el sujeto –como lo señala Lipovetski– continúa con la búsqueda de su “diferencia y singularidad”, continua escogiendo “el modo de existencia de cada uno”.⁴⁵

En lo posmoderno (entendido como un proceso cultural, político, global) todo parece valer, todos los sujetos tienen algo que decir, las instituciones pierden su valor. En la construcción de una propuesta artística, se adopta tanto el arte anterior (académico y burgués) que había sido borrado por las vanguardias, se adopta el propio arte moderno, se adopta lo cotidiano, lo mediático, y se reutiliza incluso el arte posmoderno predominante, una época de un “segundo grado”

⁴⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 8.

(término de Dominique Baqué) donde parece haberse agotado la novedad, donde el individuo utiliza la imagen del otro y, sin embargo, el yo que lo construye jamás fue tan cambiante.

La construcción del otro. Tal es la propuesta posmoderna de varios artistas. Con el medio de la fotografía dentro del arte (uso posmoderno, la fotografía entrando a los museos, la cita, etc.) se deconstruye el paradigma de obra original, queda atrás lo propio del medio, lo específico de la fotografía se hace a un lado para citar lo propio de otros medios (pintura, escultura, instalación, cine), hibridar medios, retomar otro arte o bien apropiarse de las imágenes mediáticas, copiar, repetir, deconstrucción que nos indica una resignificación a partir de otro medio. El de otro arte, premoderno o actual y el de la representación de los medios de comunicación; Señala Dominique Baqué:

Como ya lo había diagnosticado Roland Barthes, el motor del posmodernismo sería el desplazamiento de la “producción a la reproducción”. El autor, origen de lugar y sentido, se sustituye por el ‘escritor’, despojado de toda subjetividad, desnudo de afectos, de pasiones y de humores, de ahora en adelante comparable a “un inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede tener ninguna interrupción”.⁴⁶

Ya no se origina la obra sino se apropia de un entorno mediático, cotidiano o de un arte anterior; varios reflejos describen a un sujeto, reproduciéndose en un espejo en el que se han entrelazado los individuos, el sujeto parece ya solo repetir una imagen, ausentarse de su concepto clásico, moderno y existencialista (sartriano), indica Baque: “un sujeto origen de sentido y de valor [...] es innegable que la desaparición del sujeto, o mejor dicho, su reabsorción dentro de un basto sistema de signos, de códigos y de ‘imágenes modelo’ constituye una de las apuestas del posmodernismo...”.⁴⁷

⁴⁶ Dominique Baque, *op. cit.*, p. 225

⁴⁷ *Ibid.*, p. 227.

Keneth Gergen nos dice: “ Los teóricos de la deconstrucción postulan que las palabras cobran su significado a otras palabras, que las obras literarias lo cobran en su relación con otros escritos. El lenguaje no recogería su carácter de realidad sino de otro lenguaje. Considerese en este sentido los medios de comunicación”.⁴⁸ Que construyen lo social desde un punto de vista arbitrario.

Para Jean Baudrillard, la hiperrealidad existe como “conciencia de construcción social”⁴⁹; un suceso, un personaje puede ser visto desde diferentes representaciones mediatizadas, desde diferentes textos, ya no se ve al mundo como “es” sino como se han creado las diferentes historias. Apunta Gergen: “Las realidades se acumulan, se acentúan, se interpretan y en última instancia crean el mundo de la hiperrealidad [...] ...la cultura se abre a la posibilidad de que el yo de cada cual se convierta en un aparato derivado de esa hiperrealidad. A medida que los acontecimientos políticos, la salud y la enfermedad y la misma historia mundial se deslizan desde el reino de lo concreto hacia el dominio de la representación, se hace más arduo mantener la adhesión a ese yo obstinado”.⁵⁰

No sólo es el espejo de agua, Narciso contemplando su representación (un espejo primario), no sólo es una imagen, sino la repetición de éstas en un reflejo cambiante (en movimiento) que representa a los sujetos que consumen imágenes de las pantallas mediáticas y que producen más que un reflejo, una emisión.

Armando Silva señala:

Si la imagen del niño frente al espejo ha permitido a algunos analistas como Lacan observar allí el nacimiento del yo existencial, también es cierto que el mismo espejo nos enseña que ese infante, antes que interesarse por su propia imagen, lo hace por la del otro, sólo luego del séptimo mes reconocerá su propia figura, [...] pero esa imagen inicial y jubilosa de recorrer ante el espejo primario el propio autorreconocimiento, cederá a otro secundario, el otro espejo que todo me devuelve menos mi misma imagen, como es la

⁴⁸ Keneth Gergen, *op. cit.*, p. 162.

⁴⁹ Citado en: Keneth Gergen, *op. cit.*, p. 162.

⁵⁰ Keneth Gergen, *op. cit.*, p. 163.

pantalla del cinematógrafo, [...] El filme, como lo explicó Christian Metz [...] es todo imaginación: el espejo no existe sino en una pantalla (iluminada), aparece en su lugar y los que están allí representados no son seres reales sino hechos de luces y sombras. [...] El efecto de realidad del cine se sustituye por el efecto de espectacularidad televisivo, ya no es suficiente la verdad de lo que la televisión diga sino que sea mostrado.⁵¹

La imagen del otro, no es sólo un autorretrato narcisista, donde la película fotográfica cumpliría el rol del espejo, sino la imagen apropiada de otros sujetos, una identificación que proviene de una cultura visual: lo mediático, lo artístico y lo cotidiano. Apropiación de una representación, de un modelo: seducción de la apariencia, repetición, similitud icónica que regala la puesta en escena del rectángulo de las pantallas mediáticas a los espacios cotidianos; la semejanza hacia un referente que no necesariamente debe coincidir en cada punto de un rasgo cual retrato, sino tan sólo parecerse, cual dibujo infantil que representa al sol y que no debe mostrar una gran luminosidad, ni la espectacularidad del astro, cual si fuera una fotografía.

En la actualidad la similitud hacia un *otro*, proviene de modelos de los medios de comunicación, de un *star-system* producido desde el mito moderno de lo individual, que apareció desde los años diez y veinte (del siglo anterior) con las estrellas de cine que han provocado hasta nuestros días –con las figuras de moda– atracción, imitación, publicidad.

Tales modelos mediáticos a partir de la repetición, adquieren un peso desde lo que significan en un entorno social, y en su apropiación en el campo artístico (*pop art*) son quizás tan sólo una variación de un estereotipo que representa la belleza, la juventud, el poder, mitos sociales que se han formado históricamente, desde el arte griego, y que han alcanzado un carácter simbólico, un signo. Habla Gilles Lipovetski:

La publicidad desde principios del siglo XX apropió estereotipos del arte y del cine, pero es con Warhol cuando el arte apropia símbolos de lo mediático, él hace una sacralización de lo banal al utilizar una imagen de la cultura popular: Marilyn Monroe, Elvis Presley o una

⁵¹ Armando Silva, « Imaginarios globales » en *Antropologías y Estudios de la Ciudad*, vol. 1, año 1, núm. 2 (jul.-dic.), México, IHAH-EHAH, 2005, p. 113.

lata de sopa en sus series serigrafiadas; tal propuesta rompe de tajo con la exclusividad del campo artístico (de la alta cultura). Los sucesos cotidianos y sobre todo los modelos mediáticos (mitos de individualidad) son apropiados en el *pop art*.⁵²

Tal apropiación, hibridación de medios y creación de una imagen a partir de otra ya existente son estrategias de producción posmoderna. Dominique Baque enumera más prácticas del posmodernismo: "... la reapropiación de estilos, la práctica de la cita, los manierismos, la asunción del *kitsch*. La era del segundo grado, la fascinación por el simulacro acompañada por una visión del mundo como teatro, juego generalizado de ilusiones donde se consume el luto alegre de la verdad, donde se despliega la mascarada del sentido".⁵³

En el arte posmoderno la construcción del otro (mediante la cita, apropiación o alegoría) tiene un papel preponderante en la representación del sujeto; las imágenes de los *mass media* en específico, inundan la percepción y nos presentan sujetos ideales con efectos sobre el orden social, tales imágenes son la apariencia de un yo que deben representar, simulacro que transforma el mundo en puesta en escena, seducción por lo bello y corporal, construcción de una imagen ante los espectadores. La importancia de una imagen mediática y su apropiación se da en mostrar un "juego de los signos"⁵⁴, como dice Lars Nittve y no en su grado de verdad.

Señala Armando Silva de las imágenes televisivas en particular:

Los cuerpos de los otros convertidos en imágenes hogareñas se hacen seductores: Son las nuevas imágenes cotidianizadas (ahora no iluminadas sino encendidas de modo permanente) que viven los espectadores; pero este espejo terciario de la televisión apunta en una de las aristas al desprendimiento o mejor, quizá, al borramiento de la realidad extra-pantalla. La negación del otro de reconocimiento social sustituido por el doble que me visita en todo momento, [...] "...lo imaginario que invade y somete la realidad" [González,

⁵² Gilles Lipovetski, *El imperio de lo efímero*, Anagrama, Barcelona, p. 242.

⁵³ Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 130.

⁵⁴ Lars Nittve, "Implosión. Una perspectiva posmoderna" en Ana María Guasch, et. al., *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995*; traducción, César Palma, Akal, Madrid, 2000, p. 206.

1988:150]. Esta agresividad imaginaria termina por resquebrajar el espejo primario [la imagen propia].⁵⁵

Ante este planteamiento regresamos, una vez más, al concepto de ausencia de una imagen del yo, la ausencia de original.

Lo original-originalidad es relegado por la copia en el arte posmoderno, de hecho en la obra fotográfica es imposible que exista, ya que ésta es siempre representación de su referente (copia), pero la actividad posmoderna de la fotografía debe entenderse como la copia de otra imagen. Douglas Crimp, un importante teórico de la posmodernidad señala: “Un grupo de artistas jóvenes que trabajan con la fotografía han abordado la tan reivindicada originalidad de la fotografía, y han demostrado lo ficticia que es, y que la fotografía es siempre una representación, un siempre-ya-visto. Sus imágenes son hurtadas, confiscadas, apropiadas, *robadas*. En estas obras no puede localizarse el original, puesto que siempre está diferido; incluso el yo que podría haber generado un original aparece como copia”.⁵⁶

Las fotografías de artistas como Cindy Sherman o Victor Burgin, muestran la representación de un estereotipo, modelo de un yo, de cierta individualidad mediatizada, en sujetos que adoptan para sí tal estereotipo, en el caso de Sherman, ella es su propio sujeto, el otro frente a la cámara; la representación del sujeto a partir de un imaginario crea una pose que cubre un original, la esencia de quien es fotografiado.

⁵⁵ Armando Silva, *op. cit.*, p. 113.

⁵⁶ Douglas Crimp, “La actividad fotográfica de la posmodernidad” en Jorge Ribalta, *op. cit.*, p. 158.

1.6. “Investiduras del yo” , Multifrenia

Cada persona actúa de diferente forma de acuerdo a una relación social específica, muestra varios *yoes* (yo en “plural”) que pertenecen a otros individuos o al modelo de una simple representación. No como un juego de presencias, sino como una estrategia de relaciones sociales.

El modo en que se quiere mostrar un individuo, cómo es o debe *ser con...* es donde radica el ámbito de un estado de multifrenia, ya que el individuo adopta diferentes identidades cuando se está *con* la esposa, el jefe, los hijos, el amigo, el cliente, los trabajadores, etc., ante tal saturación de relaciones sociales, que aumentan exponencialmente con los avances tecnológicos en comunicación, el individuo echa mano de varios roles que va construyendo y crea “presencias” que lo muestran en un yo construido de múltiples identidades: máscaras que envuelven lo real de cada quien en construcción. Frente a tales posibilidades del yo nos encontramos en un estado de multifrenia.

La multifrenia, señala Keneth Gergen es: “... término con el que se designa la escisión del individuo en una multiplicidad de investiduras de su yo. Este estado es el resultado de la colonización del yo y de los afanes de éste por sacar partido de las posibilidades que le ofrecen las tecnologías de relación”.⁵⁷

Al hablar de un yo que tiene como entorno las tecnologías de relación se debe entender que éstas han roto paradigmas en la convivencia que mantenían otros individuos de otras épocas, tales paradigmas centraban las relaciones de las personas en un espacio y tiempo reducidos, el sujeto romántico del siglo XIX, por ejemplo, centraba pocas (e importantes) relaciones dentro de una pequeña comunidad y daba suma importancia a la comunicación personal con un alto valor moral, y no tenía más que su presente, o su melancolía a tiempos que fueron llenos de emoción. En la época actual el individuo se relaciona velozmente con

⁵⁷ Keneth Gergen, *op. cit.*, p. 106.

cantidad de personas, la tecnología desplaza el espacio y el pasado, el internet, el *chat*, redes sociales, nos señalan un relación donde lo personal se vuelve secundario y cabe señalar que un yo honesto ante tal escenario parecería ridículo y completamente innecesario, se trata pues de mostrarse de acuerdo a una posibilidad de representaciones de imágenes, adoptadas de otros lenguajes mediáticos que no corresponde a lo real sino a una hiperrealidad baudrilardiana de multitud de imaginarios (incluso antagónicos) creados por espejos fragmentados que devuelven nuestro reflejo en distinta forma con sólo cambiar un poco el punto de vista de cada relación, ¿cómo debo mostrarme?, ¿cuál es mi identidad?, esto es la multifrenia.

La identidad adoptada razonablemente para cada relación no es libre, debe representar un rol o ideología aceptado por un grupo o cultura al que se pertenece o al que pertenece la persona con la que se está, decidir un discurso, una identidad ante los otros es un ejercicio que pudiera resultar contradictorio al presentarnos en distintos campos o contextos. Al adoptar la imagen del ejecutivo, por ejemplo, pudieramos parecer ridículos ante un grupo de rockeros, paternales en una escuela, atractivos en un bar de viernes por la noche; lo peor sería, que tal imagen resultara completamente errada, fuera de sitio, ante otros colegas.

La imagen definida de una mujer o un hombre y su función propia de un estado moderno de principios del siglo veinte se ha diluído, frente a la autoridad que ha adquirido cada grupo, autoridad que antes pertenecía sólo a las instituciones del poder y del saber.

Frente a un estado de multifrenia la elección racional del yo, parece traducir múltiples contradicciones, Gergen apunta:

El sentido relativamente coherente y unitario que tenía del yo la cultura tradicional cede el paso a múltiples posibilidades antagónicas. Surge así un estado multifrénico en el que cada cual nada en las corrientes siempre cambiantes, concatenadas y disputables del ser. El individuo arrastra el peso de un fardo cada vez más pesado de imperativos, dudas sobre

sí mismo e irracionalidades. Retrocede la posibilidad de un romanticismo apasionado o de un modernismo vigoroso y unívoco, y queda abierto el camino para el ser posmoderno.⁵⁸

El ser posmoderno muestra un yo, que ha dejado a un lado el original, como vimos en el apartado anterior, frente a la multifrenia se representa el ser en varias posibilidades, en el campo del arte el individuo puede (auto) representarse de forma irónica reproduciendo los imperativos que construyen una imagen y que ha sido aceptada socialmente ya sea en la publicidad y el cine, hay mitos de individualidad que representaron un estereotipo como sucedió con Marilyn Monroe y que era el contenedor de imperativos e imaginarios de lo femenino, el arte adoptó tal modelo con las obras serigrafiadas de Andy Warhol, y hay artistas que basan su obra en representar varias posibilidades de la identidad de lo femenino como las de obras de autorretratos creadas por Cindy Sherman. Entre la multifrenia que puede denominarse un estado que sucede, real, y las estrategias de representación del arte posmoderno que utilizan la cita de un campo o lenguaje “ajeno” basado en la mediación y en lo cotidiano, se puede afirmar que Sherman, fotógrafa estadounidense, representa la construcción de un estado multifrénico que paradójicamente está basado más que en la realidad en un juego de imaginarios, ficciones que crean lo que debe ser una identidad de acuerdo a la relación social. La presencia relacional hace que el individuo no sea importante, sino el significado de la relación, el signo, que no la presencia del sujeto sino la interpretación de éste en las uniones humanas.

Señala Lipovetski: “Narciso ya no está inmovilizado ante su imagen fija, no hay ni imagen, nada más que una búsqueda interminable de Sí Mismo, un proceso de desestabilización o flotación *psi* [psicológica] como la flotación monetaria o la de la opinión pública: Narciso se ha puesto en orbita”.⁵⁹

⁵⁸ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁹ Gilles Lipovetski, *La era del vacío*, *op.cit.*, p. 56.

1.7. La ficción del yo, Cindy Sherman

Sherman en su serie fotográfica *Untitled Film Stills* (de los setenta) construye representaciones, roles, de las mujeres norteamericanas. Mediante el uso del autorretrato en blanco y negro va imitando situaciones que representan las posibilidades, los estereotipos, que “tenía” la mujer en los Estados Unidos hacia la época de los años cincuenta, la fotógrafa apropia y actúa los papeles femeninos reconocibles en distintas producciones del cine de posguerra (escenas que dicho sea de paso no pertenecen a ninguna obra cinematográfica). En las imágenes se muestra a la mujer bella, femenina, sumisa, elegante, sensual, y se adivina la presencia fuera de cuadro del “espectador masculino”⁶⁰: como lo señala Juan Martin Prada.

El lenguaje cinematográfico del que se apropia Sherman sitúa al espectador frente a la pantalla contemplando la escena en una posición fija, la mirada observa a la mujer en el espacio de la escena; la expresión de ella parece percibir la presencia, la mirada.

Sherman en *Untitled Film Stills* representa la pose femenina, asombrada de pronto por una presencia, mira sutilmente con los mismos gestos sensuales de una actriz de Hollywood. Es la mirada del personaje masculino fuera de cuadro (o la del espectador), la que produce tal pose, o más bien, esa es la lectura que se puede interpretar en los autorretratos de la fotógrafa: la mujer como el objetivo de la mirada masculina, la que trata de ser menos vulnerable con la pose que representa lo femenino.

Lipovetski habla sobre las actrices en la época que Sherman basa sus fotografías: “... en los años cincuenta [...] aparecieron toda una serie de vedettes femeninas que encarnaban las variaciones sobre el tema de la mujer-niña: la

⁶⁰ Juan Martin Prada, *La Apropiación Posmoderna, Arte, Práctica Apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*, Fundamentos , España, 2001, p. 61

inocente Marilyn, el pequeño animal sexual B.B., la muñeca Baker, la traviesa Audrey Hepburn”.⁶¹ La acción que representan las actrices ante la cámara son un manejo de la pose y el gesto que las transforman en imágenes de sí, frente a la observación del espectador, la máscara cubre su presencia. En contraste a las imágenes cinematográficas esta la imagen que hizo Richard Avedon a Marilyn Monroe, durante una sesión en 1957, él captura a la actriz ensimismada, parece no darse cuenta de la acción, se nota un poco cansada, aunque liberada por unos segundos del glamour, de la pose, de la máscara.



Richard Avedon, *Marilyn Monroe*, 1957

La pose nos muestra la feminidad, la inocencia y la sensualidad, atributos de las actrices del cine de los años cincuenta, Mary Ann Doane señala: “La feminidad no es una máscara; antes bien, la máscara es femenina [...]: como si la feminidad fuera sinónimo de pose”.⁶² Existe la pose frente a la cámara o la mirada sin distinguir el género y la tal pose puede representar diferentes estereotipos, lo femenino, como ya se vio, o lo audaz y lo masculino como es el caso de la imagen de los actores de la misma época: James Dean o Marlon Brando, posar es femenino lo señala Doane, pero no sólo representa tal atributo.

⁶¹ Gilles Lipovetski, *El imperio de lo efímero*, op. cit., p. 244.

⁶² Citado en: Jorge Ribalta, op. cit., p. 208.

Es mediante la imitación del signo (estereotipo y pose) como Sherman puede utilizar la crítica hacia un discurso de poder, como las imágenes pueden dar cuenta, parodiar, un esquema machista y cuestionable, un sistema que juzga la acción de la mujer. Frente a las posibilidades del yo femenino, Sherman, utiliza estereotipos mediatizados (como otros artistas posmodernos) que tienen un código de fácil lectura, una construcción de un personaje, y una recodificación (apropiación) del otro discurso.

Lars Nittve apunta al respecto: “La obra de Cindy Sherman *Untitled Film Stills* (1977-80...), apunta de manera parecida a ideas sobre el yo y la sexualidad como elaboraciones sociales, ideas estas muy extendidas por las teorías del psicoanalista Jacques Lacan. Actuando de modelo de sí misma, Sherman ‘crea’ docenas de personajes, chicas y mujeres que en apariencia deberíamos reconocer en las carteleras de las películas de los cincuenta (¿y en la vida?): la ‘chica con carrera’, la ‘vampiresa’, la ‘colegiala inocentona’, etcétera”.⁶³



Cindy Sherman, *Untitled Film, Stills*, # 14 y # 35, 1979

⁶³ Lars Nittve, “Implosión. Una perspectiva posmoderna”, en Ana María Guasch, *op cit.*, p. 218.

La representación del sujeto que recrea la artista estadounidense, es la imagen del otro, término que Douglas Crimp describe como “la ficción del yo”, para Crimp Sherman se crea a sí misma desde la semejanza de estereotipos en que participa y no desde un impulso interior:

Así, sus fotografías invierten los términos de arte y autobiografía. Se sirven del arte no para revelar el verdadero yo del artista, sino para mostrar al yo como constructo imaginario. En estas fotografías no hay una Cindy Sherman real sino sólo los papeles que adopta. Y no es ella quien crea esos papeles, sino que, al igual que lo hacemos todos, los escoge. Prescinde de la pose de autoría no sólo a través del hecho de borrar, de las escenas representadas, cualquier persona continua y esencial, incluso cualquier rostro reconocible.⁶⁴

Al hablar de ficción Sherman hace a un lado su presencia en el autorretrato, y se vuelve semejanza, imagen icónica de la imagen que representa, tal afirmación nos significa una puesta en escena: teatralidad, actuación, máscara, imagen ocultando, imitando el original, o mejor dicho, imagen que muestra una presencia compartida, mediatizada para los individuos, que subsiste en lo real aunque haya tenido base y construcción desde un imaginario que también es compartido.

Dominique Baque señala al respecto: “Cindy Sherman no pretende circunscribir el yo; un yo cuya absoluta singularidad, cuya sustancial consistencia tras el accidente de las situaciones, el fárrago de las poses y los maquillados, convendría descubrir. Al contrario, lo que proclama la obra de Cindy Sherman es que no hay un ‘yo’, sino, como mucho ficciones del yo. Tampoco hay una identidad personal sino una especie de identidad colectiva de la que cada uno o cada una se abastecería, como de un depósito de potencialidades finitas de gestos, actitudes y afectos”.⁶⁵ Juan Martín Prada apunta sobre la identidad femenina: “Esta serie [*Untitled Film Stills*] revelaría irónicamente el exceso de dependencia de los sistemas sociales y de las prácticas culturales de un concepto prefijado de identidad”.⁶⁶

⁶⁴ Douglas Crimp, “La actividad fotográfica de la posmodernidad” en Jorge Ribalta, *op. cit.*, p. 161

⁶⁵ Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 227

⁶⁶ Juan Martín Prada, *op. cit.*, p. 62

Como propone Baudrillard: “un ‘actuar’ en total concordancia con la lógica política del sistema, con su tendencia de regeneración del significado y del lenguaje”.⁶⁷ El espejo de lo social , su lenguaje de imágenes está visible en la obra de Sherman, el actor imita el estereotipo el rol, y parece reproducir la imagen en blanco y negro a la imagen que critica.



Cindy Sherman, *Untitled Film, Stills, # 13*, 1978

Frente a las imágenes de cine del que se que apropia Sherman, no es necesario por parte del espectador, haber visto las películas de los años cincuenta (de Hitchcock o Fellini) para identificar roles sociales en la obra fotográfica. En las telenovelas, en parte del cine actual, incluso en la vida cotidiana se pueden identificar roles similares a los de cincuenta años antes. La crítica que realiza Sherman frente a los estereotipos de poder no detiene la reproducción de imágenes y el espectador, al interpretar *Untitled Still Films*; puede tener la sensación (en el peor de los casos) de que se trata de una simple reproducción del estereotipo, un homenaje al sistema establecido. Ingrid Calame señaló en una crítica realizada a la exposición que vio en Los Angeles: “... la serie de Cindy

⁶⁷ Citado en Juan Martín Prada, *op.cit.*, p. 63.

Sherman, *Untitled Stills* [...] parecía fetichizar el cine clásico más que plantear una crítica de él”.⁶⁸

La estrategia de Sherman en una de sus posibles interpretaciones, como la de Calame, pudiera ver como “normales o aceptables” los estereotipos femeninos que se representan, sobre todo en el *continuum* cotidiano y mediático donde la puesta en escena parece reproducir a diario tales roles.

El espejo de identidad del que hace uso Sherman mostraría más que una verdad social, la ficción propia de la actuación del yo, y más que parecerse en una sociedad a los estereotipos de poder, el yo adquiere el rostro interrogante, de la crítica ante la ilusión de los medios, la publicidad, el cine; que más, si la copia va desplazando a los originales como ya se ha dicho. En sus autorretratos Sherman no aparece y en las mismas películas que se apropia tampoco vemos a Marilyn o a Jane Russell, tampoco son así ellas, son de cuento, la ficción del yo avanza más allá de la obra de la fotógrafa, ocupa las pantallas y aún los espejos primarios, los de plata y cristal, la crítica posmoderna que hace Sherman parodia y resignifica lo femenino, como algo que va más allá de la imagen, realiza la búsqueda o pregunta por la ausencia del yo, el que no es actuado, el que no es una imitación del “super yo”, de los stars con su éxito y belleza (como lo señalara el mismo Lipovetski) . La ficción del yo ha ganado terreno, el espejo funciona extraordinariamente reflejando imágenes de imágenes, copias, el propio espejo es ficción. Ya no refleja a Sherman, su autorretrato deja de existir con su yo, y de hecho la imagen reflejada niega el autorretrato, la Verónica, el *vera icon* (ícono verdadero) no representa la huella del rostro del sujeto que está enfrente.

⁶⁸ Citado en: Juan Martín Prada, *op. cit.*, p. 62

CAPÍTULO 2

EL FANTASMA: SUJETO Y AUSENCIA

2.1. Sujeto ausente, “el incidente interno”: Jeff Wall

Frente a la similitud y la identidad compartida del sujeto que se ha visto en una construcción a partir del otro, aparece otra vez el narciso en una búsqueda más personal, “obsesionado solamente por sí mismo”⁶⁹, en reflejos internos, ocultos, pertenecientes a un espejo que refleja más las imágenes mentales, personales; se produce una ausencia aparente, del gesto, de la acción frente a un sistema que reduce cada vez más los espacios para relacionarse socialmente, un sujeto indiferente va quedando cada vez más solo, para sí, como estrategia de un estar sin presencia, el fantasma visible, el no estar frente a los demás, el estar hacia dentro, en el pensamiento, ausencia por aislamiento hacia uno mismo, hacia el yo, cuando ya lo externo no pareciera tan necesario.

El espacio urbano es el sostén de relaciones de producción más que de relaciones de comunicación entre las personas, como ejemplo, en varias empresas cada empleado trabaja en un cubo aislado en las oficinas, los asientos de un autobús tienen todos una dirección hacia el frente y ya no están frente a frente como sucedía en los primeros transportes (como las diligencias), incluso en un espacio doméstico al ver la televisión una familia dirige la mirada hacia el aparato y no hacia los demás miembros, los aparatos personales como los de audio con auriculares (*mp3, Ipod*) y *laptops* reducen la necesidad de relacionarse “en vivo” ya que se tiene un efecto instantáneo contra el tedio y el ruido de un espacio público (la calle, un café, el metro).

⁶⁹ Gilles Lipovetski, *La era del vacío*, op. cit., p. 47

Señala Gilles Lipovetski: “Todo nuestro entorno urbano y tecnológico [...] está dispuesto para acelerar la circulación de los individuos, impedir el enraizamiento y en consecuencia pulverizar la sociabilidad [...] Circulación, información, iluminación apuntan a una misma anemización de lo real que a su vez refuerza la inversión narcicista: sea lo real lo inhabitable sólo queda refugiarse sobre uno mismo... ”.⁷⁰

El espacio urbano parece desvanecerse en períodos de tiempo variables, entorno fantasma que va cruzándose con el automatismo de seres que parecen también desvanecer de forma virtual su presencia, una parte del cerebro se ocupa del tránsito con los obstáculos reales, sólidos y en movimiento, y otras partes se ocupan de la introspección, del sujeto que cada vez busca más su “espacio”; proceso interior, sujeto narcicista, que como se dijo antes, olvida el reflejo de lo otro y busca su reflejo en un espejo interior.

Los sujetos que recorren las ciudades experimentan en tiempo variable, una presencia dividida entre lo real y su ensimismamiento. La atención del sujeto absorbo en un diálogo interior, de vez en cuando, produce señales, micro-gestos que saltan a la vista, a las miradas de los otros. El sujeto libera rápido la expresión de su mundo interno, y los otros sujetos parecieran ignorarlas, no notarlas, al ocuparse también de su propio “mundo de ideas”; aunque se puede crear el asombro en los que voltean al observar dicho cambio, al percibir la exageración, la velocidad en los gestos, una explosión emocional que viene desde dentro, no apropiada para esta época.

Lipovestki apunta al respecto: “El narcisismo se define no tanto por la explosión libre de las emociones sobre el encierro sobre sí mismo, o sea la ‘discreción’, signo e instrumento del *self-control*. Sobre todo nada de excesos, de desbordamientos de tensión que lleve perder los estribos; es el replegarse sobre

⁷⁰ *Ibid.*, p. 75.

sí, la ‘reserva’ o la interiorización lo que caracteriza al narcisismo, no a la exhibición ‘romántica’ ”.⁷¹

Una dualidad, una presencia dividida transforma al sujeto en un fantasma, un *no estar de vez en cuando*, alejamiento hacia una realidad diferente, mental, que crea una especie de semitransparencia, una falsificación, una copia del sujeto sólido y material, que está frente a nosotros.

Jeff Wall, más que estar atento a las reacciones espontáneas, al momento, al gesto natural de una persona en una situación crítica (cual si fuera un fotógrafo documentalista que cubre un huracán o una manifestación); representa un espacio reconocible (cotidiano) y un gesto identificable y actuado, para mostrarnos situaciones que provienen de un “incidente interno”: utilizando los términos que Thomas Crow utiliza para explicar la propuesta de Wall en algunas de sus obras.



Jeff Wall, *Milk*, 1984

⁷¹ *Ibid.*, p. 67

En *Milk* (1984) el vagabundo que retrata Wall, aparece ante la cámara con una presencia aparente (ausencia) dado que sus pensamientos, su mundo interno está en una situación que lo lleva a crear un gesto que representa una “explosión” interior, Thomas Crow apunta al respecto: “... la explosión líquida causada por el joven vagabundo proporciona ya un foco de interés con su concentración en lo que es un incidente interno”.⁷²

Similares acciones acontecen a diario, el gesto de golpear una mesa, oprimir con fuerza el volante, deambular con multitud de pensamientos: reflejan un estado interno, presencia a segundo término, similar a los rostros ensimismados en algunas obras de Wall (*The Guitarist*, 1987; *Trần Dúc Ván*, 1988; *A View From an Apartment*, 2005), similar a las miradas melancólicas desde el asiento del metro, desconectadas de la presencia, de la situación presente. El ser con un rol cotidiano tiende a desaparecer a convertirse en un ser interior, psicológico, narciso en búsqueda de su espejo interior.



Jeff Wall, *A View From an Apartment*, 2005

Dominique Baqué habla en este mismo punto de la obra de Jeff Wall:

⁷² Thomas Crow, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Akal, España, 2002, p. 168.

[Wall]...pone en escena la “disociación” como síntoma mayor de la existencia en las sociedades occidentales avanzadas. Disociación de sí mismo, ya que los individuos nunca aparecen en la obra de Jeff Wall “como ellos mismos, sino [...] interpretando el papel del otro, otro que puede ser muy distinto de ellos mismos”. Disociación del cuerpo, porque cada sujeto fotografiado parece retener, contener un efecto, una emoción, una pulsión: de lo que resulta de la imposibilidad del gesto expresivo, o, más exactamente, la aparición de pequeños gestos compulsivos, lo que Jeff Wall denomina el “micro-gesto”.⁷³

Existe alejamiento del sujeto, separación de sí mismo, por el incidente interno que produce un conflicto o un por un simple proceso de introspección, y a la vez, hay una presencia construída en otras obras, como *The Storyteller* (1986), donde se representan otros personajes parecen pertenecer a otro espacio, a otra época; mediante la puesta en escena Wall representa otro cuadro, uno impresionista de Manet: *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863. Las representaciones de Wall recrean otro sujeto, otro arte (apropiación) y “lo otro” que viene desde dentro en el sujeto ausente.



Jeff Wall, *The Storyteller*, 1986

⁷³ Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 54.



Edouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863

El ensimismamiento, borra la sensación de estar: mundos interiores creando a un sujeto ausente, caverna de Platón como moda cubre al accionar de sujetos actuales, que parecen ser retratados por un fotógrafo documentalista (que pareciera ser el propio Wall). Y pareciera que los oficiales ficticios pertenecientes al servicio de obstáculos *The Stumbling Block* (1991) debieran ser necesarios, ya no como obstáculos sino como detonantes que marcaran la presencia de la multitud de fantasmas que ocupan paradójicamente los espacios de las ciudades. *The Stumbling Block*, en texto de Thomas Crow, “imagina que el gobierno municipal tiene competencias para administrar *shocks*”⁷⁴ caídas infringidas oficialmente a los ciudadanos.

⁷⁴ Thomas Crow, *op. cit.*, p. 170.



Jeff Wall, *The Stumbling Block*, 1991

Apunta Jean-François Chevrier:

El “bloque” del suelo es un empleado de la administración urbana contra el que se acaba de tropezar un transeunte. [...] La virtud curativa del *stumbling block* es paradójica: es un vuelco de la idea de “bloqueo” psíquico, porque el bloqueo puede darse tanto en una rutina convulsiva, aparentemente eficaz – sobre todo en el contexto de una metrópolis de negocios – como la inercia o dificultad para emprender. La virtud curativa está en la interrupción provocada por el tropiezo. El hombre de negocios deprimido, sentado en la acera a la derecha, ha interrumpido él también su carrera, al igual que el *skater* de la izquierda. El hombre obstáculo está tumbado, “pasivo, amable e indiferente”, señala Jeff Wall: “está ahí para que la gente ambivalente pueda expresar su ambivalencia haciendo una pausa en sus actividades habituales”.⁷⁵

Con *Stumbling Block*, Wall, regresa al mundo a los sujetos ensimismados, que estaban inmersos en su mundo de ideas, ambivalentes, mentales y físicos al mismo tiempo, con pensamientos y, a la vez, capaces de sufrir los efectos de la ley de la gravedad. Tan físicos que los fantasmas urbanos son citados por la cámara, reflejan luz, y la presencia de ésta pareciera en algunos casos, en lo cotidiano, ser el detonante que activa la presencia. En *stumbling block* la cámara de Wall materializa su idea y el oficial, el ‘bloque humano’, aparece en el mismo instante del disparo, Wall capta un fantasma que un instante antes sólo existía en

⁷⁵ Jean-François Chevrier, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Gustavo Gili, Barcelona 2007, p. 341.

su imaginación, fantasma que crea “fiscalidad” en los otros que, ha poco, deambulaban “sin estar”.

Invisibles frente a los demás, los sujetos ausentes son retratados por Wall, en *Tatoos and shadows*, por ejemplo, una pareja y una joven asiática son fotografiados, se muestran relajados en el jardín (esta obra remite también a *Déjeuner sur l’herbe* de Manet), la joven pareciera no pertenecer a esa escena, no hay comunicación entre los tres personajes, cada cual se ocupa de lo propio, ellas parecen recordar algo placentero, él lee tranquilo. Jean François Chevrier apunta sobre *tatoos and shadows*: “La joven de origen asiático tumbada en la hierba del jardín parece no tener ninguna relación de parentesco con los otros dos personajes. Parece haber sido incluida en el decorado y llegar de otro elemento, como un híbrido, por ejemplo, que existe en otro plano de la realidad distinto al que la pareja enmarca”.⁷⁶ Chevrier señala que el interés de esta relación, que no une a la joven con la pareja, proviene de una “imaginería instantánea de la vida cotidiana”.⁷⁷



Jeff Wall, *Tatoos and shadows*, 2000

⁷⁶ *Ibid.*, p. 336

⁷⁷ *Ibid.*

No hay una señal que muestre una unión en los personajes, tal enigma es lo esencial de esta obra. Desde el imaginario se podría interpretar varias lecturas sobre la presencia de la joven, pero el propio Chevrier da una respuesta que proviene de una interpretación sociológica: “El grupo de tres personajes (dos más una en el plano del fondo) constituye la imagen reducida de una tribu moderna, cuyos miembros son individuos aislados, insulares”.⁷⁸

La joven, desde nuestra experiencia, nuestro imaginario, sería una presencia ficticia, podría ser el equivalente al “bloqueo” de *stumbling block*, una aparición cual *genio de la lámpara* en medio del jardín, el detonante que regresara de su abstracción a la pareja, pero no es así, los tres, simplemente sufren un incidente interno que en este caso, a diferencia de *Milk*, produce relajación. Los tres son metáfora de tribu urbana en un país moderno (con migración como Canadá) no son una familia, sino una población. Los personajes de *Tattoos and shadows* hacen una pausa, y se dejan llevar por la ensoñación de sus pensamientos, la lectura y el espacio, el campo debajo de ellos en el límite de la ciudad.

Jeff Wall retrata el sujeto ausente, el incidente interno, espacios que parecieran pertenecer a otra época. Contiene su obra la sensación de la ausencia: que va cubriendo los lugares de la ciudad y la actitud de las personas; el espectador, frente a la obra de Wall, puede identificarse como el modelo de alguna de las fotografías; o simplemente no mirar, ausentarse ante a la obra.

⁷⁸ *Ibid.*

2.2. Reflejo ausente: Diane Arbus

Narciso se observa detenidamente en el espejo que lo refleja, que lo transforma en imagen; vuelve la mirada en cada escaparate, en cada cámara que lo petrifica o frente a la acción de un fulgurante flashazo, el sujeto posmoderno preocupado en su imagen, ocupa un plano muy cercano al espejo de agua: tan lleno de brillos que no lo dejarán verse tal cual es. Narciso al buscarse a sí mismo, hace a un lado su rol social o lo implanta de acuerdo a una situación específica, la transformación, la actuación, o el ensimismamiento (como ya se vio), ocupan una presencia variable con dejos de ausencia.

Lipovetski indica: “Si el movimiento democrático disuelve las referencias tradicionales del otro, al vacío de toda referencia esencial al implantar una identidad entre los individuos, sean cuales fueran para los demás sus diferencias aparentes, el proceso de personalización narcisista desmonta las referencias del Yo, lo vacía de cualquier contenido definitivo”.⁷⁹ El sujeto ya no puede identificarse como algo acabado, catalogable, el sujeto está en movimiento.

Narciso, por un lado, parece haber tomado posesión de los cuerpos e imaginarios en los sujetos contemporáneos, construyendo una imagen atrayente que se repetirá en cada espejo: la presencia es pose, copia, un yo en apariencia, por otro lado, narciso se busca a sí mismo, en un espejo interior que va creando un reflejo singular alejado del estereotipo primario del narciso con una representación bella que va prendando en cada paso, que enamora, el narciso del espejo interior es psicológico cada vez más para sí, más para estar solo.

El contraste, el opuesto del mito: los vampiros, no debieran aparecer, no debieran reflejar, pero siempre están ahí: capturados como lo *otro*, adquiriendo la capacidad extraña de reflejar, al romper con el hechizo de la *no* representación.

⁷⁹ Gilles Lipovetski, *La era del vacío*, op. cit., p. 59.

Joan Fontcuberta apunta sobre Narciso y el vampiro:

Narciso encarna al ser enamorado de su propia imagen, sujeto obsesivamente a su reflejo. El vampiro [...] carece de reflejo, o sea los espejos no reflejan su imagen. Drácula y su corte inmortal se vuelven invisibles frente al espejo. Por extensión “narcisos” y “vampiros” designarían también categorías contrapuestas en el mundo de la representación. En unos prevalece la seducción de lo real; en otros, la frustración del deseo, la presencia escondida, la desaparición.⁸⁰

El propio Fontcuberta apunta que en la fotografía contemporánea el límite del narciso y el vampiro puede desaparecer o entrelazarse: “Es fácil imaginar la paradoja –¡el suplicio!– de un narciso-vampiro: alguien que persigue el reflejo del que carece: narcisos y vampiros son metafísicamente contrarios. De alguna manera, un diagnóstico posible sobre la fotografía podría ser la irrupción de los vampiros, su proliferación, su coexistencia con los narcisos y, a menudo, la progresiva metamorfosis de unos con otros”.⁸¹

Hay un *reflejo ausente* (concepto de este apartado) en los retratos⁸² de la fotógrafa estadounidense Diane Arbus. Tal reflejo ausente aparece al mostrar, por una parte, lo que asombra a la vista o lo poco visto de cada persona, Arbus ha seleccionado, documentado a seres que producen asombro: seres diferentes – *freaks*⁸³– o personas de apariencia común en situaciones (difíciles o de incertidumbre) poco vistas. El reflejo ausente aparece también al captar la imagen desde la pose de quién es retratado, al posar “...me transformo por adelantado en imagen”, indicaría Barthes, por lo que la imagen ha sido producida desde otra

⁸⁰ Joan Fontcuberta, *El beso de Judas, Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p. 40.

⁸¹ *Ibíd.*, p. 41.

⁸² Retratos con un estilo definido, donde se muestra a sujetos viendo de frente, iluminados con flash, en fotografías de formato cuadrado (propio de la cámara Rolleiflex) impresas en blanco y negro (técnica de plata sobre gelatina).

⁸³ La traducción al castellano del término en inglés *freak* significa: monstruosidad, fenómeno. En la película *Freaks, La parada de los monstruos*, de Tod Browning, Estados Unidos (1932), se presenta a personas que por su condición física producen asombro o miedo a quienes los observan; en la trama de la película, trabajan en un espectáculo de circo en la Francia de entreguerras. Como grupo aceptan a las personas que tienen una actitud de respeto, entendido éste como un código que no hay que transgredir con la peor actitud que es la burla. Diane Arbus retrata a hombres y mujeres, que experimentan una situación diferente, a partir del acercamiento de respeto que tiene hacia ellos, al participar de su vida, es aceptada en su grupo y puede fotografiarlos: “one of us!”.

imagen, desde lo que se quiere mostrar ante la cámara, los sujetos han posado frente a la fotógrafa. Lo real es cubierto por apariencia.



Diane Arbus, *Hombre joven con rulos en su casa en la calle "West 20th", NYC, 1966*

Al hablar del reflejo ausente como *lo poco visto*, aparece el reflejo de Narciso desde otro semblante: real y diferente. Narciso repetido en cada calle, escaparate, y publicación es un ser seducido de sí, atrayendo miradas, enamorando a los demás.

Los sujetos de Arbus, sí, tienen la capacidad de reflejar; pero son Narcisos poco adulados por el espejo de la madrastra de Blancanieves, artefacto de uso actual, que es analogía de los juicios del reflejo social.

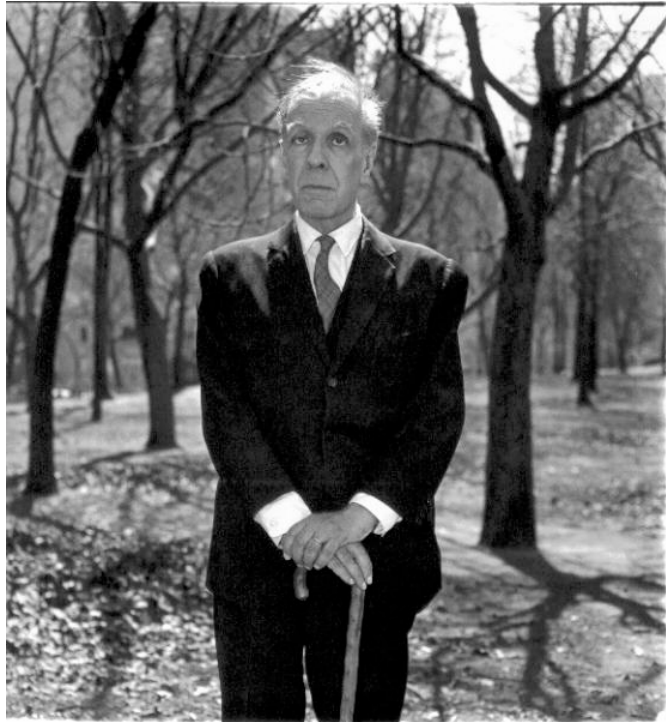


Diane Arbus, *Enano mexicano en su cuarto de hotel en Nueva York, 1970*

Los narcisos de Arbus se entrelazan con los atributos del vampiro, aunque reflejan la luz y queman el compuesto fotosensible que los atrapa, representan lo que no debiera ser visto, Nosferatu nos mira sonriente sin quemarse, quemando, hiriendo a la retina de quién lo observa. El narciso-vampiro, reflejo ausente, se vuelve fotografiable y aparece perturbadoramente frente a nosotros en una representación, desde una aparente presencia de lo monstruoso.

Cuando Arbus capta el reflejo ausente *desde la pose*, se ha creado un retrato desde una actuación del sujeto frente a la cámara, desde una ficción personal. Se hacen entonces retratos desde el plano de las imágenes y se pierde el carácter de sujeto real, el vampiro aparece como copia, como representación.

La pose a la que invita Arbus a varios de sus retratados, después de entablar un acercamiento amistoso, crea tal representación: existe el gesto actuado, lo ya visto del retrato, pero entremezclado –como característica de su obra– con una dosis de dolor y ensimismamiento.



Diane Arbus, *Retrato de Borges*, Nueva York, 1969

Señala Susan Sontag:

...Arbus quería que sus modelos estuvieran tan plenamente alertas como fuera posible, conscientes de la acción en que participaban. En vez de halagarlos para que adoptaran una posición natural o típica, los incita a lucir desmañados, o sea, a posar. (Por lo tanto, la revelación de la personalidad se identifica con lo extraño, raro, torcido.) De pie o sentados con rigidez los hace parecer imágenes de sí mismos.⁸⁴

Aparece la imagen desde la imagen: el vampiro que nos perturba. La fotografía nos muestra otra realidad, alejada de los primeros planos, un *reflejo ausente* que se produce frente a nosotros; alejado del rostro y gesto más agraciados, de “la mejor cara” que pudiera darse a la cámara, Arbus capta de frente, en un gesto que muestre la dificultad o el horror y no será necesario ser vampiro, o monstruo, para parecerlo, para ser tal imagen.

⁸⁴ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 61.

Un gesto que se aleja de la presencia que nos identifica como seres con gracia, con semejanza a lo divino (como lo señala la doctrina judeocristiana cuando el ser humano pierde la gracia divina al caer en el pecado), convierte a los sujetos en copias de lo que debieran ser, al no parecerse al humano idealizado, al imitar más al monstruo tal gesto o imagen nos convierte en fantasmas, vampiros con una imagen errónea, falsa. Para Platón una copia falsa de una forma ideal crea un simulacro, un fantasma; Rosalind Krauss habla sobre la jerarquización de las copias basada en el planteamiento de Platón:

La copia de primer grado es la imitación verdadera, como el hombre antes de la Caída [pecado original] . Pero después están las copias de segundo y tercer grado, cada forma inferior de imitación se clasifica en términos de alejamiento del original, ya que son copias de las copias, y este es el caso del arte. En la parte inferior de esta jerarquía se halla la más degenerada de todas, el espejismo del fantasma de la Idea, lo que Platón designa como la copia completamente falsa, el simulacro.⁸⁵



Diane Arbus, *Joven pareja sobre una banca en el Washington Square Park, NYC, 1965*

⁸⁵ Rosalind Krauss, *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 225.

La pose que proviene de una idea que nos transforma en la imagen de cómo quiere ser visto, crea al simulacro, el fantasma. La representación es la copia falsa que muestra al ser alejado de sus copia real, de lo verdadero. Los seres poco agraciados de Arbus, niegan su forma primaria y platónicamente se convierten en fantasmas, por contigüidad, en vampiros, reflejo ausente, seres de representación que tampoco forman sombras, pero desde otro ángulo, una variación del mismo planteamiento, todos los seres que fotografía Arbus, son una copia alejada de la forma ideal, lo cercano a lo divino, los retratos de Arbus muestran (incluso los que podrían ser considerados como normales) gestos del horror producida por una situación difícil, están sus retratados, por una parte alejados de su presencia mediante la pose y por otra alejados de su forma ideal, fantasmas por doble vía.

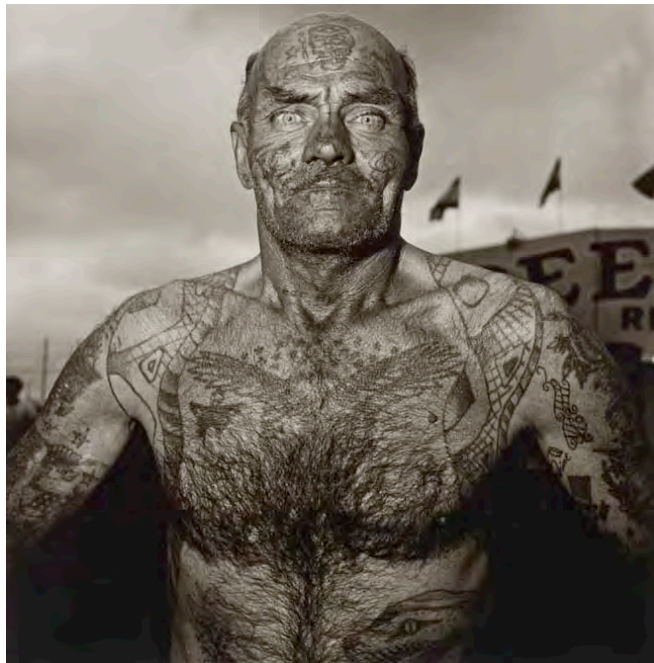
Cualquier sujeto que pueda reflejar luz, cualquier narciso, puede borrarse de la vista y tener el carácter de un fantasma, de un vampiro, aun con la sustancia, con la materia de lo vital deambulando; es invisible para cierto tipo de vista, desde siempre, cada vez menos en el arte, pero más a las miradas que buscan lo atrayente, se es un narciso-vampiro, como la mezcla. No se pueden separar las figuras, se es retrato aunque se parta de la imagen, se es retrato, aunque no se represente lo atrayente. Arbus lo propuso sin complicación, "...tomaba las fotografías para mostrar algo más simple: que hay otro mundo".⁸⁶ Diferencias.

El reflejo ausente, como suerte de magia, cobra presencia en la obra de Diane Arbus, quien representa otras imágenes, sí, poco ideales. Diane, observa la fotografía desde una estética de lo grotesco y lo cotidiano, en espacios y gestos tanto alegres como desolados. Retrata sujetos ausentes, vampiros a prueba de luz, que pudieran pasar de largo ante la cámara y la mirada, pero no a través de nosotros, de nuestra materialidad, sus imágenes poco podrían llamar la atención en una época de espectacularidad y belleza, un tanto desgastada; pero Diane adopta la diferencia en sus retratos, y al dejar a un lado las apariencias

⁸⁶ *Ibíd*, p. 56.

acostumbradas, hace que la mirada retorne a las imágenes de otros seres que punzan y existen tanto en la representación como en lo real.

El rostro de lo que se considera como *lo otro* voltea a la cámara dignamente mostrando el retrato de lo humano. Lo humano, la mirada, sobresale de la pose, en un gesto en que se acepta la propia presencia, la presencia de la cámara y la de Diane, que es la presencia de quienes observamos las imágenes.



Diane Arbus, *Hombre tatuado en un carnaval, Md.*, 1970

2.3. Ausencia-indicios

Al fotografiar las presencias forman la imagen, en un proceso de copia, que se aleja de lo real, pero que concuerda con un ser o un objeto que unió su corporalidad y su luz para crear la imagen. La fotografía es siempre ausencia, la ausencia retratada del referente, el referente dejando una huella visible.

Para Dominique Baqué:

La especificidad semiológica del indicio se basa en que, al igual que la huella de una pisada o el humo de un fuego, establece con su referente una relación de conexión real, de asociación física. Peirce lo determina muy exactamente del siguiente modo: "Un indicio es un signo o una representación que remite a su objeto no porque exista alguna similitud o analogía con él, ni por estar asociado a los caracteres generales que dicho objeto posee, sino porque está en conexión dinámica (también espacial) con el objeto individual, por un lado, y con los sentidos o la memoria de la persona a la cual sirve de signo, por el otro".⁸⁷

La presencia no existe en la fotografía, en la copia, si acaso en lo físico del objeto bidimensional, el objeto fotográfico, presencia de una imagen, al fin al cabo; es la foto el indicio, sí, de una presencia física, pero como ya se vio en los textos anteriores, es paradójicamente una presencia basada en una representación, pose, puestas en escena, sujetos ausentes o fantasmas de los sujetos.

Las imágenes del sujeto en épocas actuales parecen perder unión con la presencia del sujeto real: lo propio de cada individuo en el plano de lo perceptible. Los fantasmas ya no tienen un carácter incorpóreo, del más allá, sino se definen ya por el término de apariencia, ocultando lo real.

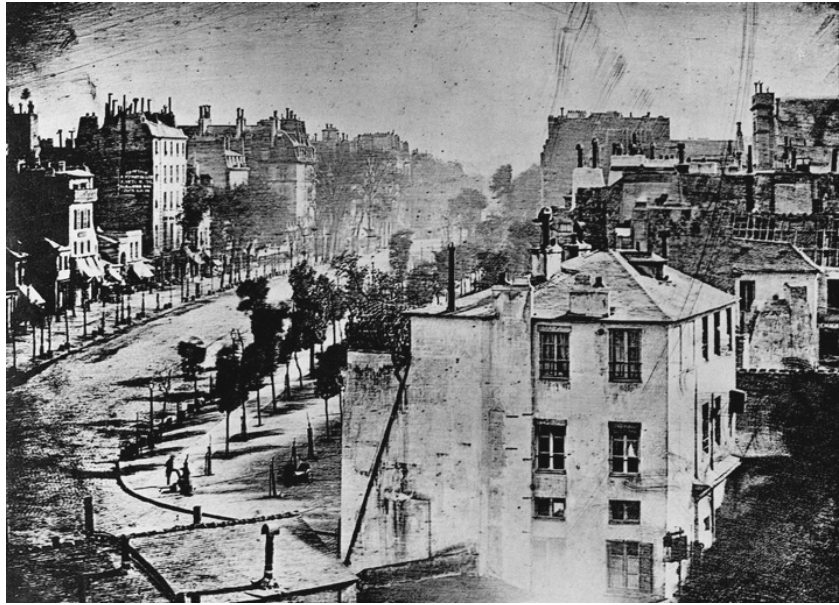
Utilizando la representación fotográfica como medio que registre un indicio o un fantasma podemos hacer un contraste. Los sujetos del siglo XIX se volvían fantasmas o apariencia por la acción tecnológica del mismo medio: un tiempo largo de exposición los desaparecía (como en la imagen de Louis Daguerre del

⁸⁷ Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 87.

Boulevard du Temple de París); los sujetos actuales pierden su presencia, aunque aparezcan bien definidos por el objetivo de la cámara. Como sucede en los autorretratos de Cindy Sherman, donde ella se vuelve ficción o copia de otros yoés, desaparece como la persona, o bien, cuando el yo del sujeto “único” se convierte en el común de sujetos que pueden identificarse desde una generalidad, que diluye lo propio en lo social, que identifica un todo con lo visto desde un modelo esencial.

Primeramente, en la imagen señalada de Daguerre hay un indicio de lo humano en la calle llena de ausencias, de referentes desaparecidos en el tiempo (tan largo) de exposición: carretas con caballos, gente caminando, formas y texturas están diluidos en el efecto de un barrido tan extendido por los minutos que sólo un bolero y su cliente, imitando a las estatuas, nos ayudan a adivinar toda la actividad humana, los dos hombres se vuelven sinécdoque de los otros (la parte por el todo), en un París fantasioso habitado por ausencias. Esta copia fotográfica ha borrado más que representado, con una técnica no apta para la actividad humana, tan cambiante. El rastro, la sinécdoque del par de hombres en el daguerrotipo, señala a los muchos que se han vuelto más que aparentes, invisibles; no son los sujetos ausentes de Jeff Wall imbuídos en sus pensamientos, es la fotografía que capta el cinetismo de lo humano, sin señales que contrasten lo invisible (como las luces de Tokihiro Sato habitando las horas de exposición en la fotografía [que veremos más adelante]); lo invisible ha borrado hasta las sombras propias de lo vital, sin saberlo, una fila de transéuntes se han convertido en la representación muy específica (clásica) del fantasma, Pedro Azara habla sobre este punto: “[El modelo] Sólo desaparece –o mejor dicho, sus contornos se diluyen– cuando las sombras de la noche lo invaden todo y hacen desaparecer preso de la oscuridad al modelo. Sólo los seres incorpóreos no echan, no tienen sombra”.⁸⁸

⁸⁸ Pedro Azara, *El ojo y la sombra, Una mirada al retrato de Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 52.



Louis Daguerre, *Boulevard du Temple, París, 1838*

La ausencia, el indicio, con Sherman, utiliza a la fotografía como un sustituto, que representa otro personaje, queda un indicio de sí misma cuando al fotografiarse como estereotipo borra lo propio, el yo. El sujeto ha sido deconstruido, es ausencia, actor o copia, en la propuesta estética posmoderna.

2.3.1. Simulación, alientos: Christian Boltanski, Tokihiro Satoh

El artista visual Christian Boltanski (francés), maneja varios conceptos en sus propuestas artísticas, pero es de gran interés a este trabajo la obra que maneja el concepto de “la pérdida del yo” en el sujeto; lo que va más allá de un sujeto en movimiento, que causa inmaterialidad (como veremos con Tokihiro Satoh) o de una puesta en escena, que vuelve, la identidad del propio artista en secundaria (como en Cindy Sherman). Dominique Baqué escribe al respecto:

Christian Boltanski consagra la pérdida del yo –que es también pérdida de lo íntimo de lo singular de lo propio– magnificando su irreparable defeción. [...] la fotografía de Christian Boltanski habla del yo como algo que siempre es falso, o parcial, parcelario o engañoso. Banal, estereotipado, sin consistencia, susceptible de hundirse, de deshacerse. De diluirse en la masa. Aquí, la precariedad del yo no es el signo de una fragilidad que debemos

defender sino el indicio de una inconsistencia esencial –que puede ser intercambiada infinitas veces–.⁸⁹

En Boltanski lo personal (y lo original) de la fotografía es sustituido por una colección de retratos y fotos de grupo, en alguna actividad cotidiana o festiva, tales imágenes fueron realizadas por aficionados, apropiadas por Boltanski “en colecciones *ready made*”.⁹⁰– como señala Jean François- Chevrier– y expuestas en una pared con marcos (integrando el espacio a manera de instalación); indica en este punto el propio Chevrier: “ La singular objetividad del retrato fotográfico queda radicalmente transformada en ficción y anonimato”.⁹¹

Es entonces cuando tales colecciones de retratos nos muestran un lugar común, un imaginario que nos señala *cómo se es* a partir de un modelo donde nos podemos reconocer y reconocer un tipo de sujeto. Boltanski ha tomado las imágenes de las paredes de las casa y de los álbumes familiares y los ha llevado al espacio del museo, un arte desde lo cotidiano. El álbum, los marcos en la pared, son la construcción de un tipo de sujeto en lo social, el lugar común de otros álbumes y otros marcos; un retrato de una joven de 20 años, por ejemplo, en la década de los ochenta es muy parecida a otras chicas de la misma edad, tienen similitud en vestimenta, gestos y peinado.

Sucedió algo similar – a las representaciones de Boltanski– con las estatuas de los donantes de las catedrales góticas, donde no se necesitaba tener rasgos específicos sino atributos que nos ayuden a reconocer a un tipo de sujeto de otro. Las estatuas de los fundadores-donantes *Ekkehart* y *Uta* (h. 1260) en el coro de la catedral de Nuremberg (Alemania) no se parecían a su referente porque, como lo señala Ernst Gombrich: “... esos fundadores habían muerto hacía muchos años y no eran más que nombres para el escultor”.⁹²

⁸⁹ Dominique Baqué, *op. cit.*, pp. 227-228.

⁹⁰ Jean François-Chevrier/James Lingwood, “Otra Objetividad” en Jorge Ribalta, *op. cit.*, p. 254.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Ernst H. Gombrich, *La Historia del Arte*, Debate, Madrid, 2004, p. 195.

En ambos casos, en un álbum fotográfico o en las estatuas góticas, los rostros anónimos pueden hacer a un lado el singular. Ausencia de lo propio, no es necesario que la imagen empate, copie una presencia real.



Christian Boltanski, *Álbum de fotos de una familia de Berlín*, foto instalación, 1991

Dominique Baqué habla sobre los álbumes e imágenes-modelo: “[Boltanski] al poner al desnudo las ficciones de la intimidad, organiza las ficciones en forma de simulacros. En contra de la idea tenaz de una verdad del sujeto, Christian Boltanski eleva el simulacro a rango de norma: la identidad personal sólo es, no más que, la fotografía del Club de Mickey que equivale a cualquier otra...”⁹³

Al haber simulación, apariencia frente a verdad, el juego de la copia frente a la presencia aparece otra vez. Octavio Paz indica que al simular: “...llega un momento en que la realidad y la apariencia, mentira y verdad se confunden. [...] la simulación se trueca en una forma superior, por artística, de la realidad”.⁹⁴

⁹³ Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 228.

⁹⁴ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 36.

El sujeto representado, en las obras de Boltanski, responde a un simulacro, de situaciones representadas que confunde lo propio en el lugar común, realidad por una hiperrealidad (como lo indica Baudrillard) de lo que debe ser, el yo se ausenta, se ha perdido en las imágenes de una generalización de modelos en los que se pueden identificar sujetos similares (o no tanto) actuando, copiando, reproduciendo modos de ser o parecer. Aún cuando se retratara el propio álbum, la foto sería algo ya visto, el sujeto en un rostro que perteneciera a lo propio, pero de la generalidad, lo propio de él sería la apariencia, *parecerse a...*, simulacro que se nutre del imaginario frente a la ausencia de realidad, Nietzsche ha señalado en este punto: "...estamos rodeados, no por la realidad sino por el *efecto* de realidad, producido por la simulación y los signos".⁹⁵

El sujeto en aparente ausencia, ocupa el espacio mediante una acción o un gesto. Deja indicios, huellas que el movimiento de las ciudades y el tiempo se encargan de intervenir, ya sea con el polvo, la humedad, la decoloración, etc.. El espacio es un sujeto, una multitud de sujetos, es indicio de actividad humana, la fotografía se mantiene frente al espacio para captar al sujeto en ausencia, los indicios que niegan una presencia, en su forma humana, señalan un haber estado ahí, el espacio habitado por la aceleración de lo humano, por la temporalidad, va llenándose de obras, de la acción cotidiana de mujeres y hombres en tránsito que parecieran no poder ser captados con nitidez por la cámara, o que simplemente no posan, transitan como la metáfora del espacio al que pertenecen y que no se detiene tampoco. Paul Virilio señala: "El espacio público se ha convertido en un derivado del movimiento [...] nuestros paisajes limpiados por la velocidad, pierden su consistencia o indicio de realidad".⁹⁶

La ciudad es el sujeto que se transforma, indicio de la acción que ha poco va terminando con el paisaje; llena de luces el espacio, lo natural retrocede, el asfalto

⁹⁵ Citado en: Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 226.

⁹⁶ Gilles Lipovetski, *La era del vacío*, *op. cit.*, p. 75.

que atrapa la luz cubre el suelo donde antes hubo hierba. El espacio es el sujeto, no tiene rostro, es la imagen de una realidad construída, es tal espacio no el escenario sino la representación de lo humano a través de sus indicios, es la obra tridimensional para una acción humana y temporal, un lienzo para un juego de señales esperando que sean observadas por los otros; la metonimia: en este caso, el signo por la cosa significada, rastro que nos señala la presencia de lo humano, en una época donde el transeunte y el artista ya se van cansando de ser indicios.

El japonés Tokihiro Satoh en *Photo Respiration* (serie fotográfica), nos presenta el paisaje y el entorno urbano con ausencia de sujetos, se adivina un fantasma encendiendo o dirigiendo una luz a la cámara, enviando señales de vida desde el manto invisible de una larga temporalidad fotográfica, hacia el ojo de la fotografía que no capta ya lo humano, como si éste dejará de reflejar, de estar, como si cambiase a cada segundo y se convirtiera en otro siempre diferente.

Para Robert Stearns, el artista japonés Tokihiro Satoh busca expresar en sus imágenes "...esa sustancia escondida esa energía incesante que se evapora como éter, el paisaje urbano que se transforma casi a diario".⁹⁷

El espacio de la ciudad en la obra de Satoh, vuelve ausentes, invisibles a los sujetos, y en una especie de autorretrato es él mismo, quién adquiere visibilidad a partir de rastros luminosos. En el espacio desaparece lo humano y el tiempo de la fotografía se encarga de que la luz, mediante espejos, lámparas de pluma o flashes, señalen la presencia de el artista, que pinta con luz y el movimiento constante, el haber estado ahí. Satoh título a la serie de obras que realiza con esta técnica *Aliento gráfico*, indica Stearns: "El título resalta la intención de Satoh, que estos trabajos indican en un suspiro, la transitoriedad de las cosas humanas".

Mediante un control detallado de el mismo gesto repetido cantidad de veces el fotógrafo realiza una labor paciente ocupando las tres dimensiones de el tránsito

⁹⁷ Robert, Stearns, *Espacio Tiempo y memoria, Más allá de la fotografía en Japón*, INBA-Museo Rufino Tamayo, México, 1995, p. 33.

humano, en una cuarta que puede definirse como el tiempo; que debe entenderse como un tiempo de acción, y como, describe Stearns, la unión *ma* que tiene el concepto japonés de espacio-tiempo, tiempo-espacio, donde se desarrolla en esencia lo vital.

Para definir la presencia-ausencia del sujeto representado, el propio Satoh y demás gente, fantasmas por movimiento, debe entenderse al tiempo como una capa que los cubre que los vuelve invisibles.

Stearns frente al contraste de corporalidad velada y la alegoría a luces con atributos de divinidad que aparecen en la serie indica: “Mientras Satoh no busca ningún significado espiritual en sus obras, no es difícil ‘leer’ las luces flotantes e incorpóreas como *corpos-santo* –cuerpos sagrados– que recuerdan los espíritus de las deidades o *Kami*, que flotan en pequeños globos sobre tierras sagradas en las pinturas Shinto de hace 600 años”.⁹⁸

El indicio, Satoh cruzando frente a la cámara (que lentamente aprisiona la luz) indica una intervención en tres dimensiones con luz, escultura dentro de la fotografía, no es el retrato de una corporalidad en mármol o su mirada viendo a la cámara la presencia que se capta, es su acción y su tránsito en el espacio, lo que nos indica su vitalidad, su respiración en ritmo de luces.

La ausencia sólo se adivina con el juego de destellos, pero aún sin éstos el fotógrafo podría cruzar y regresar cantidad de veces y aún estar frente a la cámara, invisible, completamente transparente, ser el retrato ya no del indicio, sino de la nada, qué hacer sino detenerse, hacer una pausa y observar a la ciudad, volver a respirar y con esta única acción dejar de ser fantasma, posar , verse y reconocerse ante la cámara.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 34.



Tokihiko Satoh, *Aliento Gráfico #87*, 1991



Tokihiko, Satoh, *Aliento Gráfico #22*, 1989

CAPÍTULO 3

PRESENCIAS Y RASTROS, PROPUESTA DE OBRA FOTOGRÁFICA

El sujeto es representado fotográficamente, la foto es ausencia en sí misma. Alejado del límite, del cuadro de la imagen, el sujeto es recuerdo, deseo, una huella, un indicio de continuidad, de la vida que ha poco se convertirá en rastro. La imagen de la fotografía está en lugar de la presencia, y la presencia del sujeto es construída, espontánea, fantasmal, copia, texto (del entramado mental, físico, cultural, mediático, estético), texto de lo otro, representación de la imagen.

Las fotografías de esta propuesta visual muestran el gesto de las personas entre la multitud de los posibles, el estereotipo y trazos (indicios) de su presencia. El sujeto llega a desaparecer en el encuadre, pero el espacio que ha transformado se convierte en un retrato.

Para dar base a la problemática de este trabajo se abordan conceptos relacionados:

Al **representar** se forma una imagen o signo de algo, el sujeto es representado mayormente por el retrato. El retrato en las artes visuales testimonia un interés por lo individual. Barthes en *La cámara lúcida* nos señala: “La Foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte”.⁹⁹

El **sujeto** es un ser pensante individualizado y tomado en su interior. Michel Foucault nos habla del individuo: “Lo que categoriza al individuo [...] le imbuye [una]

⁹⁹ Roland Barthes, *La cámara lúcida, Notas sobre fotografía*, Paidós, *op. cit.*, p. 47

identidad, le impone una ley de verdad que él debe admitir y los demás han de reconocer en él [...] es una forma de poder que hace del individuo un sujeto”.¹⁰⁰

Keneth Gergen localiza a la persona, individuo, en un entorno actual: “Al evaporarse [en la posmodernidad] la categoría de la persona individual, se vuelve central la conciencia de construcción. Nos damos cuenta cada vez más de que lo que somos o quiénes somos no es tanto el resultado de nuestra ‘esencia personal’ (de nuestros verdaderos sentimientos, creencias profundas, etc.). Sino de cómo somos contruidos en diversos grupos sociales”.¹⁰¹ En este punto los sujetos desarrollan un papel de acuerdo a su función social, apropian la máscara que los define en la puesta en escena que transforma el entorno en escenario. La acción en representación. El sujeto existe en constante movimiento: la acción de un cuerpo que se desplaza en el espacio. Las artes móviles son aquellas que comportan un desplazamiento corporal, que crea un efecto estético. “Cada movimiento del cuerpo **[gesto]**, en apariencia privado y espontáneo forma parte [...] de una orquestación con el objeto de producir un efecto social”.¹⁰²

Presencia: Cualidad de lo que existe aquí y ahora; esta noción es, pues, una relación con un punto de vista en el espacio y en el tiempo, pues uno está presente en el absoluto. La presencia es una condición para poder ser percibido; impulsa, pues la posibilidad de recibir una obra de arte.

Circunstancia de estar o haber cierta cosa en ese sitio, circunstancia de estar actualmente en la mente cierta idea o representación.¹⁰³

La **Ausencia** se opone a *presencia* en todos sus sentidos. Es el estado de aquello que no está presente allí donde, sin embargo, su presencia sería normal o usual, deseada o temida, o hipotéticamente sugerida por indicios.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Citado en: Keneth J. Gergen, *op. cit.*, p. 131.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 218.

¹⁰² *Ibid.*, p. 195.

¹⁰³ María Dolores García Moliner, *Diccionario de usos del idioma español, Maria Moliner 2ª. Edición*, Madrid Gredos, 1998, p.764 .

¹⁰⁴ Etienne Souriau, *op. cit.*, p. 632

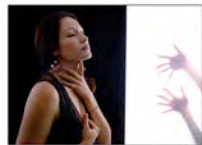
Este trabajo estudia la representación fotográfica del sujeto en una relación de conceptos en oposición: presencia-ausencia. La cámara capta algo o alguien que está o estuvo en un sitio (presencia) para luego fijar la imagen de lo que ya no está (ausencia). “Esto ha sido” es el noema que Roland Barthes utiliza para describir la fotografía. Debió existir una unión de presencia y ausencia para que se pudiera crear la imagen, y en ésta, la presencia (el referente) escapa para continuar en otro sitio y otro tiempo, mientras deja signos o indicios en los lugares donde ya no está.

La propuesta fotográfica de este capítulo trata en específico sobre la representación del sujeto desde su presencia hasta sus rastros, primero se presentan las imágenes y después se hacen las reflexiones y comentarios (para cada serie o pieza) de cómo la imagen del sujeto, su representación fotográfica, va experimentando una transformación: el gesto, la puesta en escena, el sujeto como signo reconocible, el ensimismamiento, el indicio, la ausencia frente a la cámara fotográfica, forman parte de las reflexiones tratadas fotográficamente y en el discurso. En el desarrollo de la obra, a manera de adelanto, la presencia del sujeto va cediendo ante una imagen que construye o reduce rostros, gestos, espacio, corporalidad.

En el proceso que se siguió para producir estas imágenes se representa al sujeto como el individuo (el tema) y a la imagen de éste, como elemento de un discurso (un signo) social; se muestran tanto fotos construídas, la puesta en escena y los gestos convencionales que dirigen una lectura iconográfica, como imágenes captadas de forma directa en las calles –que tratan de los espacios y la acción de las personas en un contexto de ciudad–. Al dirigir a modelos y actores, (sólo uno de ellos profesional [la chica del pelo castaño claro de *Cambio de look en Coyoacán*]) para representar al sujeto entre los conceptos de presencia y ausencia, tales personas dirigidas construyen un significado que puede ir más allá de su presencia (al mostrarnos una máscara, una actuación), pero en algunos, o en la mayoría, casos podrían repetir su propia imagen (posada para los demás)

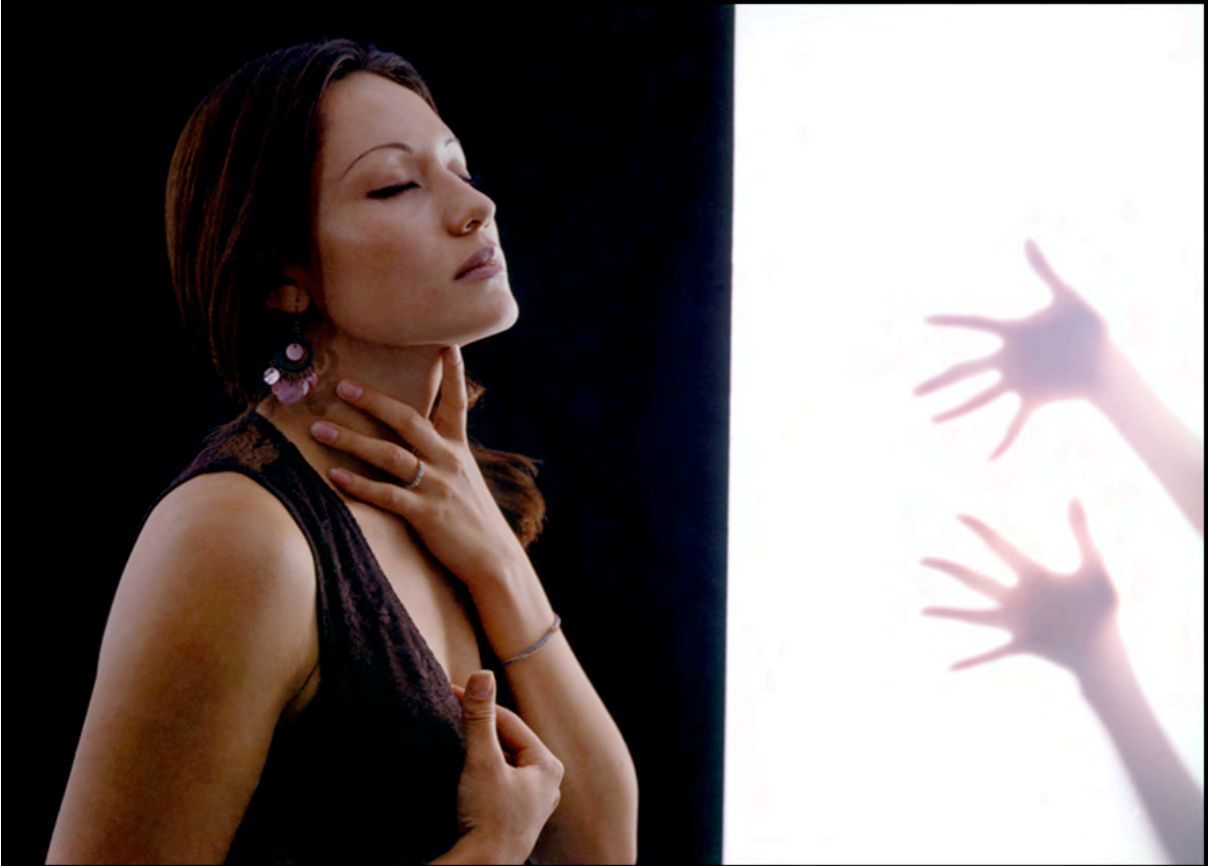
aun con personas captadas en la obra de forma espontánea (con la foto directa o documental), se especifican los casos en el texto correspondiente a cada obra.

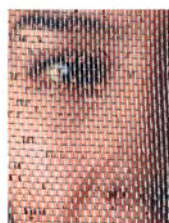
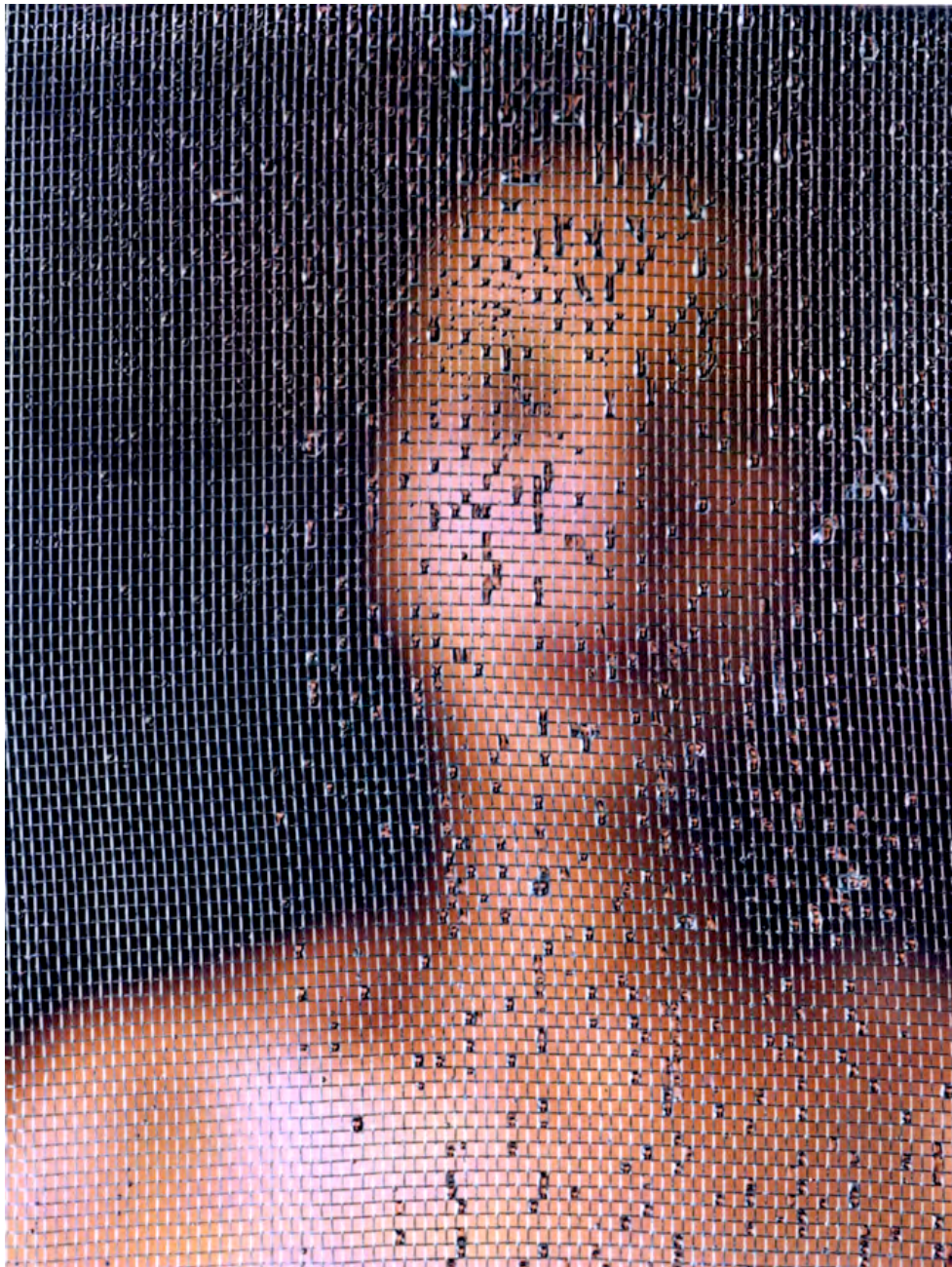
Las imágenes producidas fueron captadas con cámaras análogas (formatos 135, 120 y 4x5”) con película blanco y negro y película para diapositivas en color –éstas últimas escaneadas para su impresión en color– y con cámara digital (formato DX); se realizó la impresión de negativos blanco y negro en técnica de plata sobre gelatina, y los archivos (escaneados o directos de la cámara digital) en impresión cromógena.



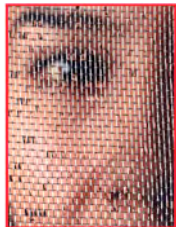
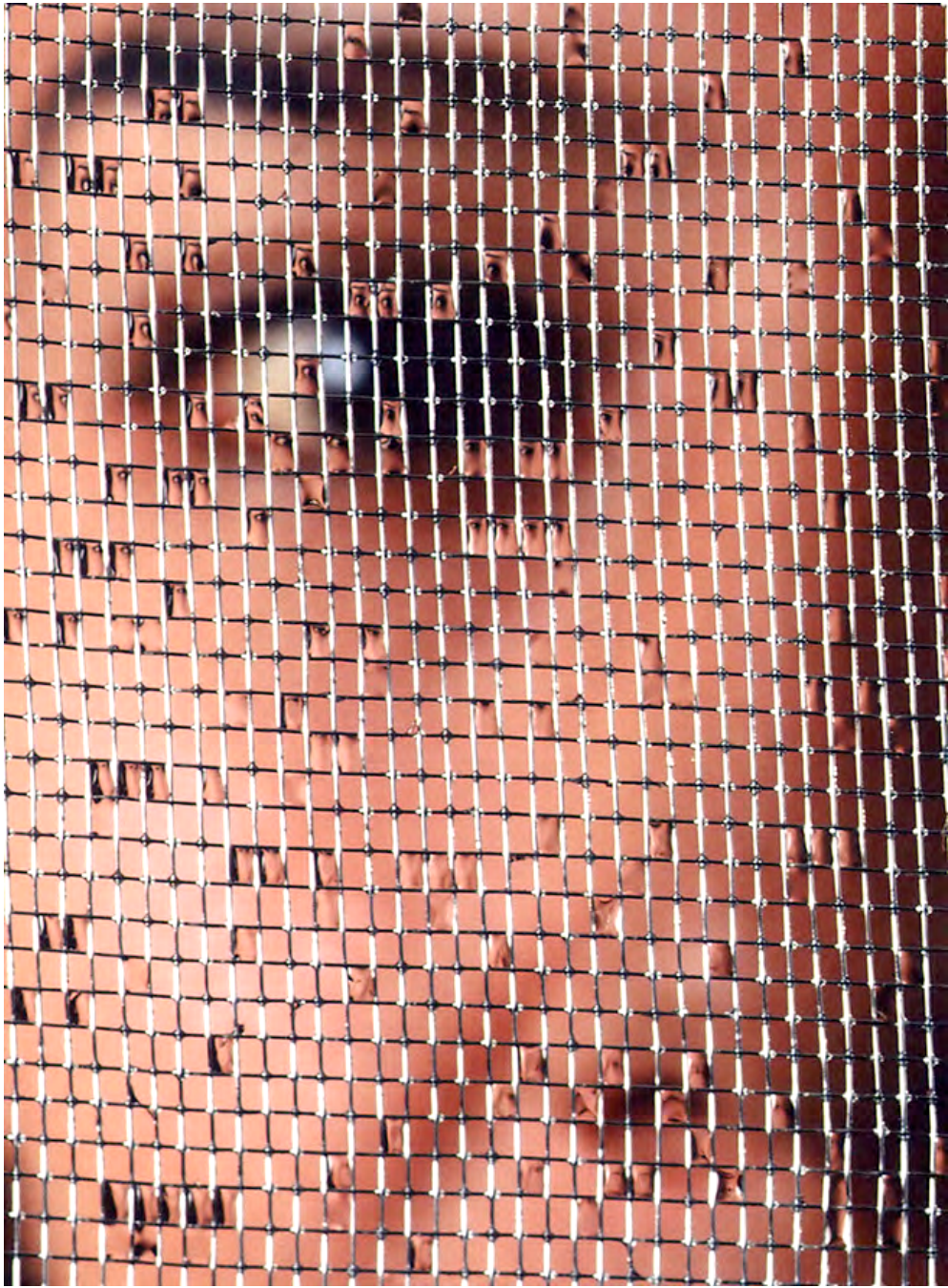
Espejos y vampiros, tríptico, 2006-09

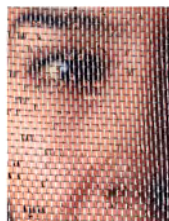






Multitud de rostros, un solo rostro, tríptico, 2006





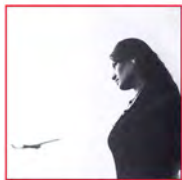


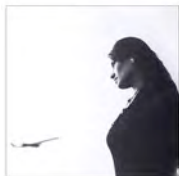
Díptico I, 2007





Búsquedas, políptico, 2007









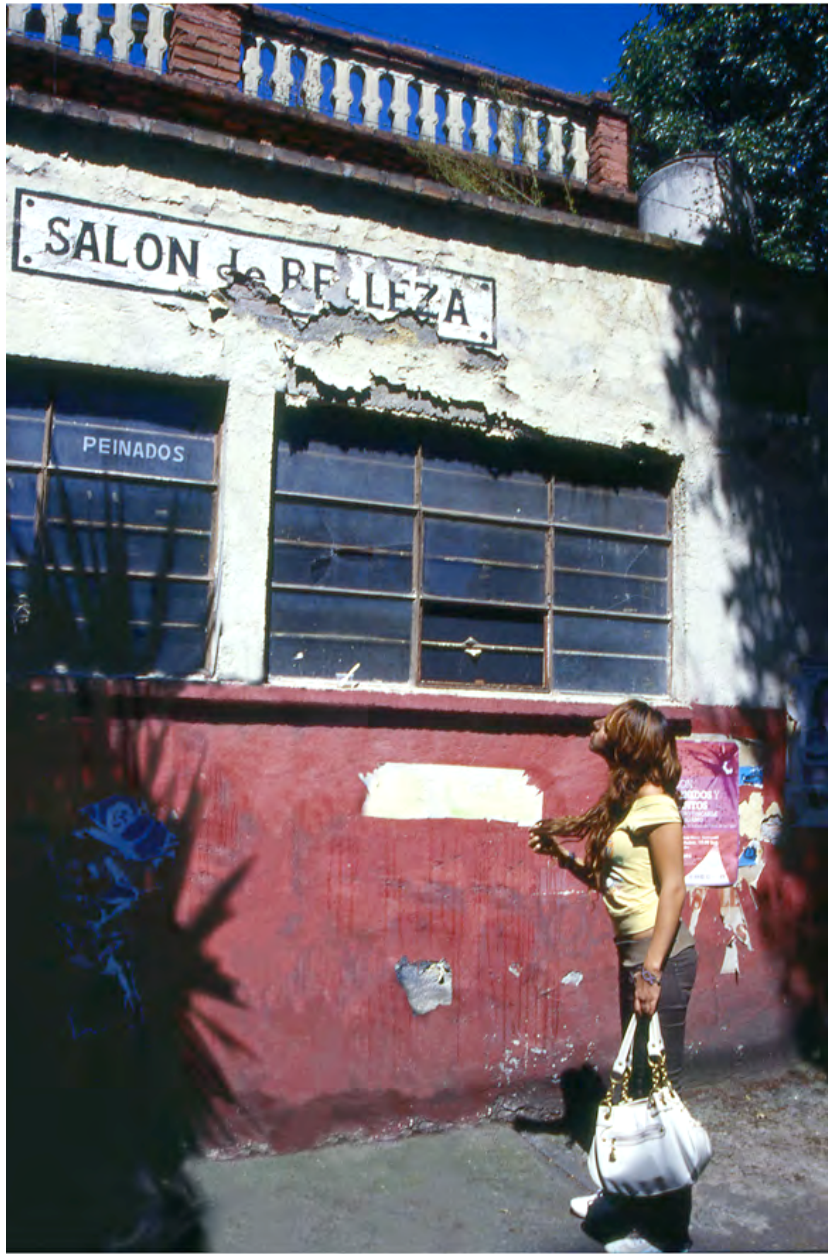
Tríptico Metro, 2007







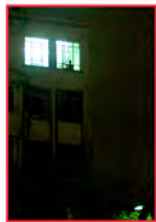
Cambio de look en Coyoacán, díptico 2007



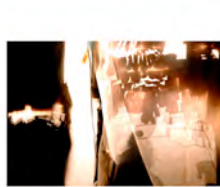
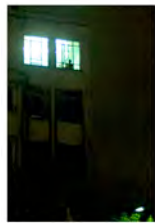


Acción ausencia, díptico, 2007.

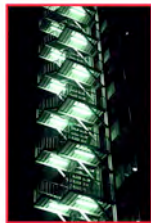




Indicios, tríptico, 2007-09.







Sujeto espacio, políptico 2007-09.







3.1. *Espejos y vampiros*

El retrato del sujeto, desde la antigüedad, en el imaginario y en su poder como objeto de contemplación ha contenido al ser representado. Tal imagen, el objeto puede incluso tomar el lugar de la persona, el retrato es la mirada observándonos, el material inerte a punto de cobrar vida, representación que perdura ante la muerte, el recipiente no sólo del ser sino del mito, de varios mitos que utilizan al retrato como la materialización de su magia, el miedo que transmiten, la recomendación que se hace ante una fuerza que puede transformar la vida o cortarla de tajo aparece en los discursos que rodean al retrato. Narciso enamorado de sí mismo puede acercarse tanto a su imagen en el espejo de agua que puede ser atrapado por su reflejo y ahogarse; el vampiro que no produce reflejo observa furtivamente y ataca para robarnos la energía vital que prologará su muerte en vida, siempre y cuando no sea atrapado por la misma energía que produce los reflejos: la luz.

Mediante los gestos convencionales, actuados, se construye la base para un análisis iconográfico, que identifica visualmente al personaje (interpretación). En este tríptico, en la primer imagen, se muestra un ser en medio de un claroscuro viendo directo a la cámara con sus manos a la altura del pecho tratando de atrapar la luz que ha cruzado el espacio donde estaba el corazón, ha sido atravesado por la luz de un amanecer, una luz tremendamente fría lo ha sorprendido y sin embargo no muestra terror sino aceptación, atrapado como palomilla entre las llamas, antes de convertirse en humo, en el último instante, se ha dado cuenta que ha sido cegado no por la luz sino por la belleza, el rostro y el gesto de la mirada que observa su fin. Seducción, sensualidad, muerte, la leyenda de Nosferatu y la bella mujer se vuelve a repetir mediante el retrato y la puesta en escena que conlleva. ¿Quiénes somos frente a la cámara?, ¿cómo queremos ser vistos?, nos lleva a las reflexiones de Barthes en *La Cámara Lúcida*, quizá queremos mostrarnos como el heroé o el monstruo de la historia, como la belleza, que aparece al ser actuada en el gesto propio de lo bello (que enamora), aún en

un último instante frente a la cámara antes de ser atrapada, atrapados en el soporte fotosensible para jamás volver a cambiar, muriendo en cierta forma y en un sentido opuesto al del vampiro, atrapados por la oscuridad.

No es la forma sino la oscuridad en la que se encuentra el vampiro la que hace imaginar lo grotesco, poco a poco los seres poco agraciados han ocupado las imágenes de las artes visuales han adquirido la cualidad de reflejar la luz: Rembrandt, Caravaggio, Diane Arbus, Joel Peter Witkin; simplemente se demuestra que están ahí no en pseudopresencia, sino reflejando en la mácula, en la retina, una luz que impresiona y llega a calar, quizá tanto, como las imágenes que jamás se mostrarían de un narciso en una condición poco agraciada.

3.2. *Multitud de rostros, un solo rostro*

El retrato atrapa el movimiento de un rostro, la cinesis, las miradas en el tiempo, los gestos actuados o naturales de las personas. Luminosidad sobre la piel, combinación de formas, estados de ánimo también en movimiento, la búsqueda en la memoria de un rostro que pensamos alguna vez fotografiar, el pasado siempre presente atrapado en una imagen: todo nos observa desde una posibilidad imposible de repetirse, de volver a ser; y puede darse uno cuenta que en el *continuum*, en la vida, simplemente se está forzado a cambiar a cada instante, a cada paso. Es cuestión de movimiento potencial o real más que de filosofía, se cambia como lo constante, salvo al momento de ser retratado, de ser imagen.

Al final no es la persona ni su presencia, no es su olor, ni el brillo entrelazándose en el cabello, ni siquiera el calor en la curva de su hombro, es la distancia de la fotografía, la huella luminosa, el *index*, lo que queda; un molde de materia efímera que durará más que nosotros y que sólo representará un solo rostro de los miles que éramos.

Cual obra fotográfica moderna este tríptico potencia el manejo de los elementos específicamente fotográficos, el desenfoque, el efecto óptico, propios de la época

de experimentación, que apareció con el grupo Fotoform¹⁰⁵ y su *Fotografía subjetiva* en Alemania, son utilizados en la propuesta de este tríptico con el efecto fotográfico de repetición de rostros en una malla metálica: tal experimentación funciona como la analogía del proceso que tiene el rostro y el retrato, la multitud de rostros que pueden retratarse representan un rostro en movimiento (la segunda imagen), pero sólo el retrato puede registrar un solo rostro (la tercera) que se vuelve el molde luminoso del rostro, inamovible y sólido cual pieza de metal, tal molde creado con luz puede ser cercano o alejado del semblante o la mirada conocida del sujeto, si el sujeto actúa frente a la cámara nos muestra al personaje más que a la persona, nos muestra la seriedad, el enojo o la risa de un personaje cual arquetipo o papel conocido como sucedía con las máscaras del teatro griego. Ante tal signo unívoco, de la tercera imagen, podríamos regresar al acercamiento de la primera y seleccionar entre las posibilidades de la segunda, para ver cual se parece más al rostro que quisieramos recordar o guardar para nosotros.

En las siguientes imágenes fotográficas: ***Díptico I, Búsquedas, Tríptico metro y Cambio de look en Coyoacán*** se entremezclan en su reflexión discursiva dos temáticas referidas a la representación del sujeto, por una parte, la imagen que se construye, imagen de sí desde el imaginario, el signo, y por la otra, un incidente interno, ensimismamiento, que desconecta la presencia ante la vista y la cámara, grados de ausencia desde los dos puntos temáticos, ausencia del original y la ausencia de la presencia, fantasmización, el estar alejado hacia un mundo de ideas, aunque se esté presente.

La imagen en el sujeto que produce ausencia del original es la construcción de la forma en que se quiere ser visto, el sujeto como signo que tiene lectura en un sistema social, en el sujeto está la imagen del otro y nos transforma en su espejo,

¹⁰⁵ Del texto de Jean-François Chevrier, "Otra objetividad", en Jorge Ribalta, *op.cit.*, p. 261 se sintetiza: Después de la II Guerra Mundial en Alemania, varios fotógrafos, entre ellos Otto Steinert, se encontraron en el grupo llamado Fotoform, que no tenía un programa definido, pero se distanciaban de un uso funcional (fotografía, utilitaria, comercial) y de la descripción documental y objetiva del ámbito fotográfico de posguerra; para estos fotógrafos, las exploraciones técnicas, la abstracción y la subjetividad se convirtieron en medio de creación. Steinert organizó la primera exposición de fotografía subjetiva en 1951.

en el reflejo de otra persona, de un estereotipo producido en los *mass media*, el reflejo que nos indica nuestro rol en el entorno social o el reflejo de otro arte. Sujeto fotografiado que muestra a *otro*, propuesta artística que nos remite a otra obra, propuesta de la posmodernidad, como el ejemplo de la obra de Cindy Sherman que representa tanto el rol social como un arte anterior para crear una propuesta posmoderna.

3.3. *Diptico I*

En estas fotografías se establece un incidente interno en el sujeto que aleja su presencia frente a la cámara y la vista de los demás, se está más para una abstracción mental que para el entorno cotidiano. En un gesto tranquilo con un toque de melancolía, en medio del entorno urbano, el sujeto es presentado como un ser en su accionar cotidiano y establece un signo reconocible en medio de la ciudad, ciudad en la que aparece distante. Ante una acción de alejamiento el sujeto denota un conflicto interior como en algunas obras de Jeff Wall (*A View From an Apartment*, 2005, por ejemplo); fuera de las fotografías de Wall el ensimismamiento se puede observar también en sujetos de la sociedad actual: la acción se vuelve entonces cotidiana ya que se puede observar a sujetos ausentes en las calles.

Al igual que en la obra de Wall se utilizan imágenes arquetípicas en este diptico: se muestra un personaje femenino y actual, el signo reconocible identifica al personaje.

En este par de retratos, mediante una dirección de la pose y el gesto se construye la imagen fotográfica para mostrar una acción propia de una ciudad, la puesta en escena, el escenario de la calle, dan un carácter documental. Los personajes ven hacia dentro y no han notado que la cámara los captó, no se dan cuenta de las miradas y los sonidos, de los maniqués partidos a la mitad y del túnel del metro saturado de vacío. El entorno se ausenta de su mirada.

3.4. *Búsquedas*

Una acción de mirar hacia arriba o hacia un punto lejano, nos muestra en esta serie (en blanco y negro y color), un gesto que sintetiza el afán o la necesidad de encuentro, un tiempo va más allá del instante fotografiado, se crea una narración con las escenas que se relacionan y con la continuidad en la protagonista; una larga espera se hace notar en el cambio de luz ambiental que muestra el transcurso de la tarde a la noche, la temporalidad, la espera es al parecer aburrida y pasa de un blanco y negro a un color saturado. El blanco y negro de las dos primeras fotografías funciona como un *flash back* de una búsqueda y espera de un pasado cercano o lejano. El espacio del aeropuerto queda atrás y a ella no le queda otra que contar las luces y el ruido de las aeronaves entre la quietud aparente de la noche. El avión se convierte en la metáfora del viaje, del arribo, de la necesidad de alejarse hacia lo que se desea cercano; el avión es signo de encuentro y de despedida, más que un logro de importancia tecnológica, y no se sabe si la protagonista está en la búsqueda del encuentro o en la búsqueda de un posible regreso al lugar donde está quien le cambió la emoción del rostro, que denota tristeza. Los sujetos observan los aviones, contenedores de quizás todos los tipos de emoción, no dejan de ser más que sólo una vía de salida o de regreso. Un camino trazado a miles de pies de altura.

El *fuera de cuadro* que busca la mirada nos remite a un montaje, al lenguaje cinematográfico, pero la historia queda inconclusa, no hay un final, aunque el espectador pudiera proponer varios, no hay un fotograma con un “instante decisivo”, sino varios instantes solamente, la película pierde espectacularidad, pierde intensidad, romance o dramatismo, es y sigue siendo una búsqueda, una acción definida que queda constante y sin cambio al observar una y otra vez las fotografías.

3.5. Tríptico Metro

Es una serie de retratos de personajes captados espontáneamente con una cámara réflex, con presencia poco anunciada, no es una cámara oculta, pero se realizaron las tomas con rapidez; aún así, no hay una diferencia muy marcada entre una imagen construída, con modelos dirigidos, y los usuarios del metro. Se puede afirmar que llevan una actitud para sí, una serie de “pendientes”, de abstracciones que velan a poco o mucho su presencia en el vagón, el niño cercano a la cámara, deja de anunciar sus productos y empieza a posar frente al instrumento, pero es la cámara la que lo desconecta de su patrón de venta al estilo merolico¹⁰⁶, decenas de veces repetido durante la tarde (o el día), podría afirmarse que el carácter documental de este tríptico tiene similitud con la obra construída de Jeff Wall, o con el **Díptico I**, explicado anteriormente, la similitud se aleja del universo de la representación y llega al plano de lo cotidiano, se actúa (actuamos) a diario, mostramos un rostro de acuerdo a las situaciones, al espacio donde se encuentre uno, a las personas con las que establecemos una relación, tal vez tengamos un yo o un sujeto propio para el metro, un yo para abordar el micro o metrobus, un yo o rostro para regresar a casa: multifrenia (como lo señala Keneth Gergen), multitud de yoes, son la máscara, el rol o la actuación que convierten a una persona en un signo social correspondiente a su labor, a su edad y al lugar donde se encuentra uno.

Se actúa como debe mostrarse el sujeto, en el metro pareciera no haber sitio para una emoción efusiva, se lee, se escucha el *ipod* o el celular con *mp3*, o se piensa interminablemente y se sale de forma automática levantándose sólo segundos antes de llegar a nuestra estación. No se habla a menos de que se conozca a quien está al lado. Y tal vez sea el metro un espacio para desaparecer por un rato ante los demás, un espacio del sujeto para sí, ausencia en apariencia, lugar donde somos imagen de la persona, simulacro, fantasma, intento de realidad.

¹⁰⁶ En el diccionario de la Real Academia Española, **merolico**: 2. m. *Méx.* Charlatán (vendedor callejero).

El carácter de ausencia, el retrato de seres con una presencia llena de incertidumbre y dramatismo muestra en esta obra la influencia y el estilo de Diane Arbus, que no retrató sólo a seres poco agraciados, sino aquellos en un momento difícil o poco oportuno, seres en apariencia normal, podemos ser el *freak* más dramático o grotesco, cuando nuestra fotogenia da paso a un monstruo que no gustaría mostrar, que más que tratarse de deformidad física es el retrato de una emoción diferente a lo que se desea mostrar.

3.6. Cambio de look en Coyoacán

Ha señalado Gilles Lipovetski en *El Imperio de lo efímero*, que los grupos de jóvenes apropian la moda existente y los estereotipos que contienen la imagen, los signos, que producirán la aceptación de los otros integrantes de un grupo para construir un estilo o presencia que los identifica. Basados en una cultura visual, estilo de vida, molde de individualidad, los grupos pueden nutrirse de un estereotipo mediático, ser el reflejo de los *stars* de moda (britneys, shakiras, madonnas, marilyns, deans, etc.) o bien, pertenecer a un grupo cerrado, contracultura específica que niega y minimiza las imágenes, el reflejo de las matrices de individualidad reinantes.

Dentro de la dualidad conceptual que dirige esta tesis (presencia-ausencia) al copiar una imagen, el sujeto deja un lado lo original, lo propio, para convertirse en un reflejo, un espejo de lo otro, reflejo de las pantallas cinematográficas o televisivas en una búsqueda de la cualidad de atracción o seducción que rodea el personaje mediático, no es sólo la imagen, el signo social, sino la búsqueda de una presencia hipnótica que atrapa y colecciona las miradas, es la ausencia del individuo lo que se ve o se retrata, se retrata la imagen de la imagen, una simulación nutrida por la hiperrealidad que han construido los medios de comunicación, donde ya no se sabe, cuál es la escena verídica o si la realidad ha sido cubierta por la idea, el imaginario, las imágenes.

En *Cambio de look en Coyoacán* se retrata un estereotipo, una imagen aceptada socialmente, de dos chicas en un proceso de transformación de imagen, que es una constante entre el grupo al que pertenecen, mezcilla, tintes, extensiones, raíces de cabello del tono natural parecieran ser la imagen de un grupo global, de un sujeto posmoderno apareciendo en varios puntos del orbe. La chica de pelo claro se dirige a un salón de belleza, a una “estética” derruida, y el resultado del cambio pudiera tener bastantes posibilidades, al salir del establecimiento quizá la ausencia del sujeto original persista, la imagen, el estereotipo seguirá difumando mucho o poco al individuo.

El díptico muestra una estrategia de obra que tiene algunos puntos de similitud y otros de diferencia con las imágenes de la fotógrafa Cindy Sherman, similitud en el manejo de arquetipos femeninos que pertenecen a un estilo de vida determinado y que posiblemente surgieron de las pantallas mediáticas, la mayor diferencia radica en que se retrata, no se autorretrata al sujeto como lo hace Sherman. Existe una actuación, una construcción, una puesta en escena, actuación aún en la chica del pelo morado que al notarse en la línea visual de la cámara automáticamente posa, para mostrar, como la otra, una imagen, observa directo a la cámara y su actitud corporal se transforma, no es un falso documental y no es sólo una puesta en escena, es la sorpresa que tiene la misma fotografía, es la ciudad llena de posibilidades, de múltiples imágenes de estereotipos que deben mostrar su atributo, para simplemente ser observados.

3.7. Acción ausencia

En esta pieza se delinea el perfil de los sujetos que cruzan la noche frente a cajas de luz de uso publicitario; las personas en tránsito (en acción) por un instante se vuelven visibles frente a la fuente; es este proceso semejante al utilizado por los astrónomos cuando descubren, con potentes telescopios, nuevos planetas en un sistema estelar alejado. La luz y el tránsito anulan por un breve periodo la ausencia del sujeto y del planeta, dibujan su forma, el límite del contenido, su

presencia característica. Anulan la oscuridad del espacio al trazar la huella, la contigüidad física de su corporalidad en la fotografía.

Es similar el proceso de esta obra al que realizó el francés Etienne de Silhouette, ministro de Luis XV en el siglo XVIII, quién hacía retratos de *perfiles a la silueta*¹⁰⁷ de la sombra proyectada por personas contra una pantalla translúcida cercana, donde se trazaba el perfil sombreado desde el otro lado de la pantalla, tal silueta se preservaba, con un recorte en papel oscuro o rellenando la silueta con tinta china manteniendo así la sombra. En *Acción ausencia* la huella ocupa el espacio destinado a las imágenes mediatizadas, la esencia, la forma, apropia el lugar del estereotipo; el *index* de lo cotidiano, lo particular, desplaza a lo repetitivo de los escaparates publicitarios. Se tiene un *retrato de silueta*, como los del siglo XVIII, se tiene la sombra de un sujeto real y no la imagen de otra imagen, la repetición del estereotipo que al carecer de corporalidad, jamás producirá su silueta.

La imagen de narciso que enamora se repite en las cajas de luz publicitarias, pero al carecer de un cuerpo real, pierde la capacidad de reflejar, de opacar la luz, es entonces cuando ocurre una metamorfosis (como lo señala Fontcuberta en *El beso de Judas*) y se crea paradójicamente un narciso-vampiro, el modelo publicitario preserva su capacidad de seducción, pero no producirá las sombras, y tampoco se quemará por la luz del día ya que es habitante del mundo de la representación, de las imágenes, adquiere características del narciso y el vampiro a la vez, adquiere también el carácter de fantasma –desde un punto de vista platónico– al ser copia, simulación.

3.8. Indicios

La sombra, una estela de luz, la transparencia aparente de un cuerpo, un trazo en la pared, son indicios de lo real: del referente. La fotografía es el indicio de lo visible capturando hasta el mínimo rastro que la luz experimenta.

¹⁰⁷ Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 123.

Desde este punto, el indicio debe entenderse como un signo con un grado mínimo de semejanza con el sujeto, un rastro alejado de la iconicidad del retrato; un juego de adivinanza con rastros formales que tienden a ser la analogía de la temporalidad de presencias y anonimatos.

El indicio experimenta grados volátiles de presencia y ausencia; no puede ser entendido al faltar uno de los conceptos. Puede mostrarse fotográficamente como la sombra que caracterice el perfil de un sujeto, como huellas en la arena, rastros de agua en el piso, el aliento de Gabriel Orozco en la superficie de un piano, el dibujo de crayón de un monigote trazado por un niño, el rastro de una acción antes de ser desdibujada por el tiempo.

El rastro se aferra inteligentemente con sus uñas en la superficie de la fotografía, perdurando más allá de lo que podría lograr sin la ayuda de este medio. Representa a los sujetos en su forma, en sus ideas materializadas, no importando el parecido que deba mantener en la imagen, no importando si este a un grado de la desaparición, de la ausencia. Cuasifantasma, mas por tratarse de una imagen que de una sombra, el indicio es el retrato clásico del sujeto actual, identifica al individuo en la forma en que va transformando al mundo con su presencia, identifica la acción y materialización del más leve de sus pensamientos.

3.9. *Sujeto espacio*

En estas imágenes se ha captado la ausencia de sujetos: la ausencia del referente de estudio en esta tesis; como aclaración técnica importante, el sujeto no está diluído por una velocidad de obturación lenta como en el boulevard que fotografió Daguerre, pero contradictoriamente sigue estando ahí mediante un recurso retórico: el espacio urbano se convierte en la metonimia, el signo por la cosa significada de la acción de los sujetos. Espacio construido a escala humana es el molde de lo corporal, es el escenario del tránsito, transformación y expresión de

mujeres y hombres. La ciudad es entendida y construída por una serie de acciones cotidianas: una escalera, una torre de comunicación, asientos del parabús, un sillón de oficina, son índices, huellas silenciosas del transcurrir ciudadano.

De forma deliberada las imágenes fueron tomadas de noche, cuando la actividad es la del descanso, el que tienen al mismo tiempo el concreto, el metal y demás materiales, éstos se aligeran al reducir la presión, la temperatura o una acción mayor. De vez en cuando, un noctámbulo sube, baja, llama, se sienta para esperar, para descansar, se lleva rodando el sillón a otro lado, mas en la mayor parte de la noche los objetos retratados sólo sirven como una imagen que recuerda al ser que han de sostener, comunicar o contener.

Memoria y extensión de lo humano, la ciudad representa más las acciones que el rostro de millones de habitantes. La ciudad se desgasta con los días, envejece, se acalora, sufre y ríe en forma paralela a los sujetos, se puede afirmar que la ciudad se transforma en otro sujeto, muestra miles de rostros, la posibilidad de una serie interminable de retratos.

3.10. *Presencias y rastros, presencia y ausencia.*

En las imágenes que conforman esta propuesta fotográfica se capta al sujeto mediante el gesto, la acción, el estereotipo y el uso del espacio que lo identifica; de acuerdo a la forma en que se construye frente a la fotografía y la mirada.

El encuadre fotográfico es el espacio donde se actúa, como sucede en el escenario extendido que ocupa la ciudad. La parte por el todo representa una acción repetida en las calles. El ser es social, su retrato muestra los gestos que identifican su función. El individuo muestra la cultura que lo origina, la actividad que dirige su cotidianidad y lo individual. La mirada, la sombra que va trazando, su esencia, se entremezclan con la representación del otro, de los otros.

El sujeto como copia, repetido, produce el retrato de una presencia diluyéndose. El sujeto se aleja del entorno hacia mundos personales, busca un reflejo de sí hacia sus pensamientos y en lapsos, y en trayectos, se deshace en fantasma. Imagen de sí, imagen de otro sujeto, la sombra lo mantiene entre el mundo de lo material y el mundo de las imágenes; asido de su sombra regresa de una representación más cercana a la del vampiro para recobrar el brillo en los ojos y volver a transformarse en ser viviente y material. El sujeto continúa actuando por sí mismo o por la dirección de un fotógrafo que establece en él su mundo de imágenes y de gestos, que responden a una historia iconográfica y una experiencia mediática: un imaginario; la posición de las manos, la dirección de la mirada, “la expresión que se proyecta” van construyendo la imagen, la obra. Pero también la fotografía sigue, como desde mediados del XIX, captando el ser espontáneo, el cambio constante de lo humano. Se construye, se retrata, se copia, se capta incluso esa “viveza de alma”¹⁰⁸ que debe llevar el retrato, de la que hablaba Sócrates al escultor Clito.

Responder a la forma en que es representado el sujeto en la propuesta fotográfica nos lleva a los conceptos de inicio: presencia y ausencia. La presencia origina lo fotográfico, la presencia es construída y se asemeja a la imagen, la ausencia envuelve lo visible, avanza en juegos de representación hasta desaparecer al referente, al ser que se retrata. Y sólo queda el espacio devolviéndonos la mirada, recuerdo y retrato del ser que contiene, que contenía.

¹⁰⁸ Pedro Azara, *op.cit.*, p. 25.

CONCLUSIONES

La imagen del sujeto captado mediante la fotografía muestra una suma de presencias e imágenes, identidades en movimiento que revelan el cambio del yo, multifrenia, suma de caras superpuestas, de máscaras gestos a utilizar según la ocasión. El rostro construido observa el mundo saturado de imágenes y a la vez apropia algunas para sí. La hiperrealidad, que Baudrillard explica, envuelve con su capa de simulación la percepción de lo tangible; una capa de imágenes e información se construye a diario y se extiende en el imaginario de los sujetos. La verdad, la realidad, es la repetición mediatizada y lo cotidiano que confunde la percepción.

Simulacro, fantasma, reflejos de ideología saltando de las pantallas, estereotipos invadiendo las calles, imágenes seduciendo... se contraponen a la época del sujeto neonarcisista (identificado por Lipovetski) que habita y se desplaza en el ego de la posmodernidad. La saturación de representaciones desplaza lo particular. La propuesta posmoderna de los artistas apropia este proceso social, basándose, ya no en el paradigma de lo moderno (lo original), sino en el avance de la copia en lo cotidiano; en una época donde los espejos adquieren movilidad y forma humana.

El espejo va sumando multitud de imágenes que van quedando en una memoria lisa al otro lado, en un espacio, en una perspectiva que pareciera continuar. Ventana al mundo de la representación, el espejo nos engaña como sucede con un niño pequeño sorprendido de la imagen del *otro* frente a él; memoria de las imágenes ideales, se actúa, se gesticula, se imaginan miradas, presencias. Autorretrato dirigido por la mirada, la imagen reflejada se construye desde una imagen mental del sujeto que se busca representar, copia de las imágenes, el reflejo ha sido engañado por otro espejo ambulante (otro sujeto) que respira; la imagen se repite cantidad de veces al duplicar el reflejo de un reflejo, como

sucede en la imagen interminable de un vestidor o una peluquería, espejo frente al espejo.

La memoria de los reflejos queda en la retina y en la mente de quien los produce, en un recuerdo alejándose, pero sobre todo, se materializa en la fotografía, en ese espacio bidimensional de reflejos atrapados, capa delgadísima de plata desprendida de la temporalidad y de las formas de los espejos.

El sujeto es el signo, la semejanza, ícono, de sus imágenes coleccionadas, de su sentido y sentir cotidiano; es signo de lo que desea ser y proyectar en la ciudad, en su espacio, parecido a los otros, pero mucho más parecido a la idea, al concepto, que va dirigiendo su presencia; la repetición de conceptos en distintos sujetos une identidades y forma un grupo, se va construyendo un modelo de individualidad con posibles modelos efímeros o persistentes, que provienen de un pasado, de un pretérito estético, ideológico o de un nuevo sentido de la presencia: iconografía recurrente, invención del signo; reinención, reordenamiento, adaptación. El sujeto disimula no estar, mientras se cansa de recodificar en pensamiento los pasos que ha de seguir.

La fotografía documenta la actuación que dirige la escena, “todos actuamos”, lo ha dicho Richard Avedon. Ante el fotorreportero o el artista visual el sujeto se transforma en modelo o histrión, actúa, utiliza una máscara en el espacio de lo fotográfico y el entorno. Sólo una situación dramática puede reflejar el gesto natural, la diferencia individual, como sucede en los retratos de Rineke Dijkstra. La cámara es el ojo del espectador presenciando distintos géneros, la mirada poseyendo la representación, dando valor al desenvolvimiento de los actores, ficción para el que observa y actúa, realidad ocupando las imágenes y los sujetos sólo a ratos.

Se fotografía en esta tesis a los sujetos desde una perspectiva propia, retomando a la vez los signos que los representan, cual modelo que tiene significado en lo

social: retrato del sujeto representando a lo otro ante la decisión o dirección del fotógrafo. Un esquema fotógrafo-modelo-imaginario.

Se fotografía en este trabajo a las ausencias que van siendo ocupadas por la imagen del individuo, tales ausencias son las calles, las paredes, las pantallas, las habitaciones. Huecas sin lo humano, se llenan con la presencia física o con un mínimo rastro; se llenan de miradas, de rostros pensando, de poses, de gestos mínimos, de la sustancia, del tema artístico que es el sujeto desde hace mucho tiempo. Tema desde una estética de lo cotidiano más que nunca, se ausenta de su su rostro para mostrarnos su verdadera esencia: su transformación.

Lista de obra: *Presencias y Rastros*

Espejos y vampiros

Tríptico

2006-09

Impresión cromógena

Tres fotografías de 40.6 x 50.8 cm

Multitud de rostros, un solo rostro

Tríptico

2006

Impresión cromógena

Tres copias de 40.6 x 50.8 cm

Díptico I

2007

Plata sobre Gelatina

Dos ampliaciones de 27.9 x 27.9 cm

Búsquedas

Políptico

2007

Plata sobre gelatina, 2 ampliaciones de 27.9 x 27.9 cm

Impresión cromógena, 2 de 40.6 x 60.9 cm

Tríptico Metro

2007

Impresión cromógena

Dos piezas de 40.6 x 50.8 cm y una de 40.6 x 60.9 cm

Cambio de look en Coyoacán

Díptico

2007

Impresión cromógena

De 40.6 x 50.8 cm y de 40.6 x 60.9 cm

Acción ausencia

Díptico

2007

Impresión cromógena

Dos copias de 40.6 x 60.9 cm

Indicios

Tríptico

2007-09

Impresión cromógena

Fotografías de 40.6 x 60.9 cm cada una

Sujeto espacio

Políptico

2007-09

Impresión cromógena

Cuatro ampliaciones fotográficas 40.6 x 60.9 cm

Fuentes de investigación.

Bibliografía:

Avedon, Richard, *In the American West, 1979-1984*, Fundación la Caixa, Barcelona, 2002, 150 pp.

Azara, Pedro, *El ojo y la sombra, Una mirada al retrato en Occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 160 pp.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida, Notas sobre fotografía*, Paidós, Barcelona, 1989, 188 pp.

— *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos y voces*, Paidós, Barcelona, 1986, 380 pp.

Baqué, Dominique, *La fotografía plástica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, 284 pp.

Bettetini, Gianfranco, *Producción significativa y puesta en escena*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, 156 pp.

Chastel, André, *El gesto en el arte*, Siruela, España, 2004, 99 pp.

Chevrier, Jean-François, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Gustavo Gili, Barcelona 2007, 350 pp.

Crow Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Akal, España, 2002, 259 pp.

Damisch Hubert, et ál., *Usos de la imagen, Fotografía, film y video en la Colección Jumex*, Malba-Colección Constantini, Buenos Aires, 2004, 409 pp.

Dubois Phillipe, *El acto fotográfico, De la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona, 1994, 191 pp.

Duve, Thierry de, et ál., *Jeff Wall*, Phaidon, London, 1996, 212 pp.

Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas, Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, 192 pp.

García Moliner, María Dolores, *Diccionario de usos del idioma español, María Moliner 2ª. Edición*, tomo II, Madrid, Gredos, 1998, 1597 pp .

Gergen, Keneth J., *El yo saturado, Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Paidós, Barcelona, 1991, 370 pp.

Gombrich, Ernst H., et ál., *Arte, percepción y realidad*, Paidós, Barcelona, 1983, 176 pp.

— *La historia del arte*, Debate, Madrid, 2004, 688 pp.

González Requena, Jesús, *El discurso televisivo: el espectáculo de la posmodernidad*, Cátedra, Madrid, 1988, 168 pp.

Guasch, Ana María, et ál., *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995 ; traducción*, César Palma, Akal, Madrid, 2000, 398 pp.

Krauss, Krauss, *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 237 pp.

Lipovetski, Gilles, *El imperio de lo efímero, La moda y su destino en las sociedades modernas*, Anagrama Barcelona, 1990, 336 pp.

— *La era del vacío, Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 1986, 221 pp.

Newhall, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, 343 pp.

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 2008, 348 pp.

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, 191 pp.

Ribalta, Jorge, *Efecto real, Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, 368 pp.

Stearns, Robert, *Espacio Tiempo y memoria, Más allá de la fotografía en Japón*, INBA-Museo Rufino Tamayo, México, 1995, 59 pp.

Souriau, Etienne, *Diccionario Akal de Estética*, Akal, Madrid, 1998, 1087 pp.

Wall, Jeff, *Fotografía e inteligencia líquida*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, 47 pp.

Filmografía:

Browning, Tod, *Freaks, La parada de los Monstruos*, Estados Unidos, 1932.

Shainberg, Steven, *An Imaginary Portrait of Diane Arbus, Retrato de una Obsesión*, Estados Unidos, 2006.

Hemerografía:

Armando Silva, « Imaginarios globales » en *Antropologías y Estudios de la Ciudad*, vol. 1, año 1, núm. 2 (jul.-dic.), México, IHAH-EHAH, 2005, pp. 97-123.