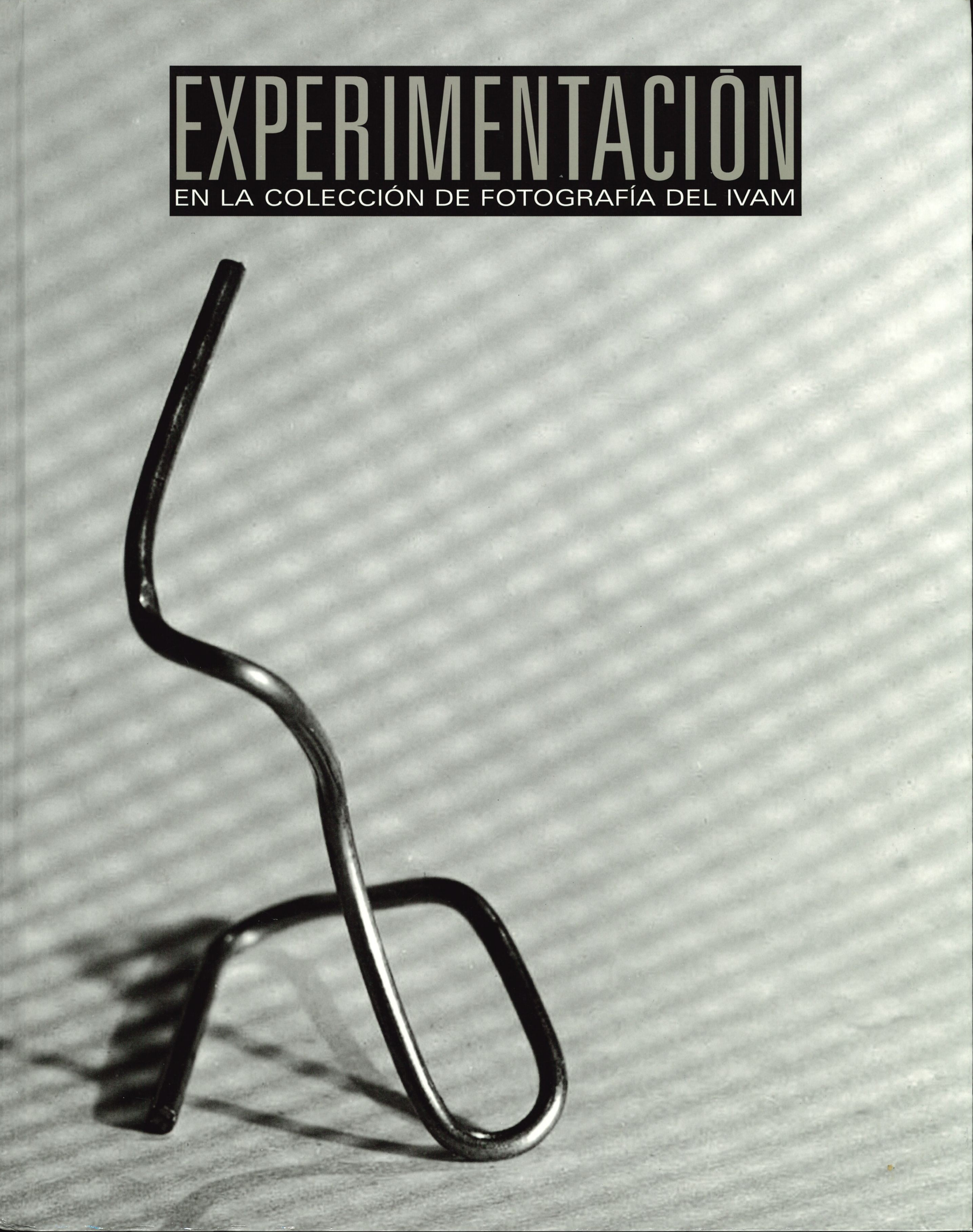
EXPERIMENTACIÓN

EN LA COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍA DEL IVAM





EL DOBLE BUCLE DE LA FOTO COMO COLECCIÓN

MARGARITA LEDO ANDIÓN

Más allá de las obras que podamos contemplar de una en una, más allá de sus autoras o autores y del significado cultural *mainstream* o innovador que este centón de fotos puedan transferir, la colección del IVAM funciona en sí misma como un objeto singular, como una pieza moderna, por algunos aspectos que vamos a tratar de elucidar. Y comenzaremos por lo obvio, por el hecho en sí de estar delante de una colección como algo singular, que responde a un programa en el que tanto el acto de tener que escoger como el sentido de lo inacabado le otorgan un estatuto diferente al de otro tipo de objeto cultural. La incertidumbre creada por lo que quedó fuera, por lo que apenas se evoca nos convierte en espectadores que tienen que activar su propia mirada y destapar las alertas de lo que nos falta. Lo que pasa entre nosotros, el público de una colección, y la colección como objeto, es parte de ese enigma que alimenta cada encuentro entre elementos de naturaleza diversa que son parte insustituible de un proceso.

El espejo y el secreto

Una colección fotográfica, en sí misma la del IVAM, es un producto de referencia a través del que podemos participar de una de las realizaciones materiales en las que se representa el siglo veinte y que responde al espíritu de bien público que acompaña a la foto desde le discurso de Arago en la Academia (París, 1839). Porque en el sentido de una institución que labra su oferta desde la memoria sin caer en la reducción abismal que en general se contrae en las operaciones de archivo, está dar con el *quid* de ese desasosiego elemental que confronta lo próximo –la foto– con un nosotros que se va descubriendo apegado al paso del tiempo y a la

marca que el tiempo (ahora como historia) impone en los sujetos: Josep Renau, fotomontador. Sólo con él ya tendríamos el sentido de una colección.

El *medium* y la expresión del *medium*; la imagen como parte de otras imágenes y como imaginario, la reproducción y la difusión –en publicaciones, en exposiciones, en pasquines, en instalaciones– como filosofía, el autor y su opción como modo de abrirnos a la complejidad de la verdad, a la ideología, desde lo uno, la persona que fotografía –simplifiquémoslo en 'autor'– y lo múltiple, entendido aquí en tanto esencia mecánica de la foto y su paso a la indeterminación y relación con un público específico en el espacio público, un sujeto colectivo que completa, que se precipita, que activa su capacidad de empatía, que interpreta y deja de mirar esa otra fotografía en una suerte de pulso entre expectativas, percepción y afectos.

Tendríamos, aún, la inteligencia de optar por una mirada prendida a la genealogía, a aquellos momentos de inflexión que nos enfrentan a nosotros mismos, a los sabores y a los horrores de nuestro propio tiempo –como hará la Nueva Visión–, y nos van señalando el vocabulario de nuestro propio tiempo –de Freud a Lacan– con el espejo y el secreto, con los *mass-media*, con la transformación de los materiales al pasar por los *mass-media*, su reutilización y recontextualización (en una pieza, en una obra para se expuesta, en una propuesta, en esa espiral que nos envuelve en la quiebra y en los trabajos de Heartfield en A.I.Z.), con su sentido, su intención y siempre, siempre, su total implicación incluso en la justa distancia, en un Brecht o en el azar más buscado de un Cartier-Bresson.

El medio y el modelo

La foto, que participa de las posiciones realistas, llega al Povero y llega en simultáneo al Pop. A lo íntimo en descomposición y recomposición, y a la exhibición. Llega con la *Marilyn* de Richard Hamilton, uno de los animadores de The Independent Group y de la exposición *This is Tomorrow* con la que da comienzo el segundo gran período de la foto, y se extiende hasta Baldessari, ya en los ochenta para entrar en la propuesta infinita de Boltanski. Mientras, y porque la política es parte de la imagen del siglo, cada caso tiene su modelo interno y por eso se puede hablar del 'caso español'. Por eso la importancia de seguir viendo y midiéndonos, desde parámetros históricos diferentes, con una colección.

El respeto por el *medium* –y no sólo su instrumentalización corporativa–, por la expresividad del *medium* y la decisión de trabajar desde su interior fue paralela al respeto por el objeto, por lo que se quiere fotografiar. Autores de culto como Strand lo van puntuando con su práctica, sus escritos, sus mudanzas, sus abandonos y su retorno de la mano del MoMA pasada la segunda guerra. Antes, en la Europa de Weimar y en la que se prepara para el Frente Popular, Franz Roh,[1] comisario de esa inmensidad que se llamó *Film und Foto* (Stuttgart, 1929) nos permite anticipar el doble blucle que a día de hoy nos invita a repensar la Modernidad fotográfica sin cerrarnos en el falso *boom* de lo que se autoproclamó como Post ni apostar por la disolución. El propio término "experimental" que rotula esta muestra se desliza hacia la noción de "ensayo" como tentativa, como prueba, como ausencia de reglas, como riesgo, como autorretrato moral de cada autor con Robert Frank como paradigma de la segunda mitad de un siglo que se puede expli-

[1] Véase Roh, F.: "Mechanismus und ausdruck: wesen und wert der fotografie". *Photo-Auge*, Stuttgart, 1929 y el facsímil del monográfico de la *Revista de Occidente*, Madrid, 1927 *Franz Roh, realismo mágico, post expresionismo*, editado por el IVAM en 1997.

car a través de su producción fotográfica y en concreto de la que parte de la Nueva Visión.

El mundo existe

Un par de consignas, de ideas-compromiso y de querencias, de proclamas que transportan el germen de la intervención en la arena artística sirvieron para identificar a aquel movimiento que se dio el nombre de Nueva Visión y sirven, de manera insistente, para calificar ciertas propuestas del pensamiento contemporáneo en torno a lo fotográfico. Una de las consignas tendrá que ver con el acto de escoger como primer acto creativo; con la decisión de hacer aparecer a través de procedimientos técnicos determinado material, de traer a cámara determinados sujetos como notación autoral en conjunción con optar por determinadas convenciones expresivas y /o comunicativas. La otra se refiere a la actitud como constitutiva de la experiencia artística en cada época y lo hace con una frase común: el mundo existe, lo ves si quieres. El mundo, es decir la realidad existe. Y con algo tan elemental la foto exhibe su pertenencia a la cultura laica, como resultado y como operador de una conquista humana, sólo humana, que une la aplicación del conocimiento con la obsesión por la representación y que llega al registro para convertirlo en el acto fundamental de reproducción. La técnica y su vocación igualitaria, masiva, en aplicación de su raíz multiplicadora, es el paradigma de la imagen como diferente de la cosa, finalizando un largo período de aprendizaje de la observación como un fenómeno con cuerpo –con lo externo mediado por la cámara– y con imaginación.
La fotografía, causa y efecto de lo moderno, es también un espacio de privilegio para repensar lo moderno y lo hace, tal vez por primera vez, como viaje de vuelta en el que los lastres de querer ser la "Vera-icona", la imagen verdadera –origen de tantas sospechas–, no son más ni menos pesados que la ocultación de su propio estatuto ontológico, desde el otro, desde lo que existe a pesar de nosotros y que nosotros, autor, espectador, convertimos en pieza necesaria sólo con desearla; establecemos su significado con nuestra mirada construida, con nuestra visión y no tenemos por qué fantasearla, por qué encapsularla en el exceso de nuestros fantasmas. Su ámbito, el de lo fotográfico, no nos conmueve como ficcional sino como lo fabulado, como lo próximo que se transforma porque viaja –por un dispositivo, por un autor, por una razón estética y ética– y llega de nuevo, pero ahora rozado por el aura laica de un espacio intervenido, trabajado, rastreado y exhibido para ser interpelado por nosotros. Y el nudo que articula la Colección es, tal vez, la Fraktura que nos trajo el siglo y que se connota de un valor singular:

Faktura, fraktura y agit-prop[2]

Sus orígenes son inciertos, múltiples y diversos como las conexiones llamémosle amorosas e imposibles que activa entre el dadaísmo y el constructivismo. Pertenece a varios lugares, se mueve entre fechas, siglas y personas dispares, pero la idea de *programa*, es decir, la idea de objetivos y la idea de público, es decir la idea de soportes de comunicación y de exhibición, establecen los límites de una zona de tránsito para la práctica artística, en la Europa de entreguerras, donde no es lo nuevo o lo viejo lo que cobra valor, sino lo necesario, en la frase-consigna de Tatlin.

[2] El texto "Faktura, Fraktura y Agit-Prop. Los límites del mundo" sobre el Fotomontaje en la Colección del IVAM se publicó originalmente en el catálogo general de los RIP de Arles *Éthique, Esthétique, Politique* , Arles, Actes Sud, 1997.

Hablamos del fotomontaje político. Un fenómeno fácil de identificar a través de sus constantes, de la trama de relaciones que lo unen a su época y a las condiciones en las que cada una de sus obras se realiza, y de la cultura del cotidiano como el LOCCUS, como el ámbito de entre todos los ámbitos que elige para su intervención.

Hasta tal punto la imagen de marca del fotomontaje político se nos quedó grabada a partir de sus propios materiales , de la coherencia de sus experiencias, y de la acción de masas como inevitable en la sociedad industrial, que las distintas aproximaciones que lo analizan, bien desde el estudio, bien desde el campo de la crítica, apenas si hacen variar su significado a nivel de opinión general. Porque, en resumen, haber sido un fotomontador hace que pensemos en un artista de izquierdas, con cierto hálito vanguardista, solidario e incansable, y con el signo de su opción intelectual en el modo de vida: el exilio para Heartfield o para Renau, la vida como una *performance* en la que confluyen lo íntimo y lo público hasta que el estado de las cosas te pone en bandeja tu autoeliminación (Maiakouskii), la corrección medida de El Lissitzky , esa lucidez hacia los parámetros de tiempo y de lugar, y Varvara Stepanova vistiendo su trajecito-sport como demostración de que el diseño se aplica a las cosas de usar y tirar.

Todavía más. El fotomontaje es algo genuinamente no americano, algo que USA no dejó pasar porque representaba, en versión bolchevique, el concepto europeo de modernidad: Marx, Freud y la teoría de la relatividad.

América, incluso en el universo de la Publicidad, está en el naturalismo o en la straigth-photo. América acuña la creencia firme de que "como en casa, ni hablar". Tendríamos que rebuscar en las páginas de NEW MASS, el magazin oponente donde, entre otros, publicaron John Reed y Upton Sinclair, para encontrar en 1928 un fotomontaje, *What's it all About*, y de paso el eco lejano de su apoyo a Heartfield. Tendríamos que recurrir a acciones puntuales en el seno de la política reformista del New Deal o a la necesidad de movilización para apoyar la entrada de Estados Unidos en la guerra europea para localizar fotomontajes políticos y para poder reafirmar, con Klutsis, que asistimos, sobre todo, al nacimiento de una nueva forma de agitación.

Tiempo atrás, el 15 de marzo de 1918, David Burlyuk, Vasilii Kamenskii y Vladimir Maiakouskii realizan una exposición de poesía visual e imprimen imágenes y texto en un periódico futurista. Un periódico que pegan en las paredes, que le entregan a los transeúntes mientras se lo leen en voz alta en la calle convirtiendo la calle y los soportes de reproducción en uno de los espacios que definirán los nuevos modos de entender la creación y los vínculos activos con el receptor.

Firmado, fotomontador

Cuando Heartfield[3] le da otro nombre a las cosas, como había hecho con la adaptación al inglés de su propio nombre para constatar, cada minuto de cada día, su combate al nacionalismo reaccionario germano, cuando firma sus piezas como "montador", está significando su adhesión al idearium del Progreso, al modo de producción industrial, y está situando al artista –no les gusta la palabra artista– en las tesis de Benjamin: el artista como productor. Cuando Heartfield hace variar el nombre de las cosas, es porque el nombre de las cosas, ese código de apariencia tan instrumental, forma parte de un juego de intereses con el que se representa y se teje la trama

[3] Heartfield, J.: *Photomontages of the Nazi Period*. Gordon Frazer Gallery/Universe Books, Londres 1977.

de facticidad que convierte un mensaje en creíble, y al mismo tiempo enfrentará ese código con las convenciones, ¿qué es ser alemán?–, con la noción dominante de objetividad. Estamos en la modernidad.

Porque para pensar en el fotomontaje como uno de los paradigmas del arte de masas tenemos que pensar en otras transformaciones que definen la época del fotomontaje y que conocemos como sociedad de comunicación y cultura de masas: proceso creciente de urbanización, cierta homologación de derechos como la alfabetización o la expresión del deseo de querer votar, de participar, la idea de ocio, de tiempo libre, los *media*, la profesionalización de los *media* y la elaboración de discursos persuasivos a través de los *media*.Y tenemos que contar, además, con la fotografía realista, un elemento que se convierte en pieza clave del discurso mediático, un discurso que ya no podrá evitar ser portavoz de argumentos en contra o a favor del cambio cultural. Un cambio que para nosotros quiere decir, a partir de Vertov, liberar a los ojos de la constatación de la verdad.

Tal y como pasara en otros momentos de la historia de la comunicación visual, son los propios autores quienes van perfilando otras reglas de composición para un organismo que se forma con variaciones de escala, proporciones, tensión, ritmo, color y notaciones desde lo real. Son los propios autores quienes elaboran conceptos nuevos, conceptos que nos explican sus zonas de sombra, que nos dan un papel en el escenario de su trabajo y que le otorgan a la comprensión el valor del goce, la emoción de la inteligencia, que es también el sentido de la mirada humana para Marx.

Es la irrupción de la teoría como práctica social. En los postulados sobre la visión y sobre la percepción del Instituto Psicológico de Berlín o en Vkhutemas, la escuela estatal de arte y tecnología, allí donde se unen "los soviets y la electricidad". Es otra formulación del poder político y del artista, *malgré lui*, político. Es el culto a las fuerzas productivas, es el cinematógrafo y la experimentación, es de nuevo "Movimiento Continuo" (Dziga Vertov) planteando el futuro sobre, las alas de la hipótesis, un mundo que se abre a todas las posibilidades de intervención.

A las cinco de una mañana del mes de mayo un par de colegas comienzan a recortar y pegar anuncios de cinturones para hernias, libros para estudiantes de música , comida para perros y deciden explorar una serie de relaciones entre los objetos. George y John tratan de decir en imágenes aquello que de articularlo con palabras la censura localizará.Y Grosz concluye en su carta a Franz Roh,[4] para PHOTO-EYE, en 1929:

"De este modo hicimos postales que presuntamente habían sido enviadas a casa desde el frente de guerra, o desde casa al frente. Esto llevó a algunos de nuestros amigos –Tretyakov entre ellos– a crear la leyenda de que el fotomontaje era una invención de las 'masas anónimas'. Lo que realmente ocurrió fue que Heartfield hizo que lo que había empezado como una broma política de carácter incendiario evolucionara hasta convertirse en una técnica artística consciente de serlo".

Y a día de hoy ¿Qué es lo que hace al Fotomontaje tan interesante? ¿Su nomadismo? ¿Su hipertactismo? ¿Las relaciones Arte/Técnica? ¿La idea de producto para los medios de comunicación, la consciencia del público? ¿Hacer visible sus estructuras, el proceso de construcción, como parte de las estrategias de sentido? ¿La unión del trabajo de creación con el de ejecución? ¿Activar asociaciones que pasan sin esfuerzo porque van desde la conciencia real a la posible? ¿La diversi-

[4] *Franz Roh, teórico y fotógrafo*. IVAM, Valencia 1997.

dad de criterios, el carácter de temporalidad, la comisión institucional, el encargo como 'acuerdo' puntual?
En cualquier caso resulta extraño que un fenómeno tan de su época resuene y lo manejemos, a día de hoy, con tanta soltura. Y si lo manejamos con tanta soltura seguramente podemos pensar en eso que identificamos como coherencia. Como calidad.

Factografics, dadaphoto, construction, fotomontaje

Cuando, en 1920, Dada hizo su exposición en Berlín, George y John se fotografiaron con esta frase al fondo: "El Arte ha muerto. ¡Viva el Arte mecánico de Tatlin!"
Tal vez no podía ser de otra manera. En un momento en el que lo viejo se demuestra inútil, en el mejor de los casos, y falso en su discurso interesado de separar el 'genio' de la gente de a pie; la idealización burguesa de la obra de arte como esfera espiritual, al margen de la historia material de la cultura –y de la obra de arte como mercancía– , al separar el arte de la vida generará su propio *alter ego*, su propia expiación en los movimientos antiautoritarios y antiacademicistas, en el recambio del modelo de visión racionalista –la perspectiva– y en la obra artística como elemento de transformación y como generadora de una nueva sensibilidad.
La esperanza, la más social de todas las energías, sale a la superficie como parte del lenguaje de las formas, un lenguaje que se democratiza y se modifica en la medida en que se aplica a los objetos de uso habitual a través de conceptos, fórmulas, materiales y procesos de fabricación que son los de la sociedad industrial y que en ocasiones asimilamos con *Design*.
El efecto-verdad y la foto como *vraisemblable*, a la par de su función como elemento plástico y de composición, y los estereotipos con sus contenidos sedimentados, se convierten en materia primera a la hora de ejercitarnos en un sistema de signos que incluye la transferencia de culpa, el equívoco, la ironía, lo ya visto con significados nunca vistos mientras va variando nuestra actitud óptica.
Porque la ventaja específica de la fotografía "reside en el hecho de que todo lo que se ha recortado de ella conserva su aspecto familiar de fotografía", comenta Berger, y nosotros miramos primero para cosas, después para símbolos y ninguna otra representación es tan comprensible como la foto (El Lissitzky) además de ser, para las artes plásticas, lo más actual (Klutsis).
La idea del fotomontaje era tan revolucionaria como su contenido, su forma tan subversiva como la aplicación de la foto y del texto impreso que, juntos, se transformaban en un film (Hausmann) y podía nacer tanto a partir de la idea gráfica 'abstracta' como a partir de una imagen documental existente, concluye, a propósito de Heartfield, Strub:[5] "cuando caía en sus manos una fotografía de actualidad, veía de inmediato cómo había de ser alterada su función, cómo había de ser tratada o con qué había de ser confrontada la superficie de la realidad captada, para que hiciera visible la verdadera esencia".
Porque lo modélico en John Heartfield, aquello que lo convierte en referencia dominante, no es el hecho de inventar sino de descodificar y recodificar el lenguaje existente como un activo ideológico para el idearium del socialismo y que influye de lleno en que un publicista y un profesor de Bellas Artes, Josep Renau, se traslade con todo su bagaje para el campo de la Revolución.
En 1937 y en representación del gobierno de la República española, Renau encarga el *Guernica* para la *Exposición*

[5] Strub, H.: "Los Fotomontajes de John Heartfield", en *Guerra en la Paz* .GG, Barcelona 1976.

Internacional de París. Su biografía, como la de cualquier fotomontador, no nos permite separar su actitud artística de su ideología, ni su itinerario –Valencia/México/Berlín– de la práctica del Fotomontaje político, desde 1929 a 1982, extendidendo sus técnicas y estilo hacia el color y su repertorio hacia la lucha por la paz, contra el racismo, el militarismo, la sociedad de consumo y, sobremanera, fijándose en la condición de la mujer.

Si en los orígenes del Fotomontaje Hausmann y Grosz son la cita obligada, el ciclo se cierra, obviamente con Josep Renau y, siempre, con Berlín como "la ciudad".

Otra de las características que nos definen a un fotomontador es la preocupación por describir su trabajo, sus dudas, sus fuentes, sus influencias, sus obsesiones además de condensar en algunas de sus obras sus se–as como generación, esa categoría que te otorga un lugar en la historia y que conocemos como contemporaneidad, en este caso haber participado en la construcción de la identidad de una época que vinculó las cosas de comer y la velocidad.

PRO ETO & The electric man.[6] Rodchenko incorporando a los poemas de Maiakouskii, en el año 23, fotos de su álbum personal, material de revistas, recortes de periódicos que configurarán una secuencia alegórica e irónica ;Vertov anunciando en Kino-Fot que la poesía de la máquina nos conduce desde un ciudadano exhausto hacia el perfecto 'electric man'.

Debemos coger los materiales que tenemos a nuestro alrededor, debemos garantizar la legibilidad.Y la legibilidad se llama Foto.

A partir de ahí, quedémonos con las relaciones entre texto e imagen a las que se refiere Sergey Tretyakov en su análisis sobre el periodo nazi de Heartfield:

"Un texto que no altera el sentido de la fotografía no da lugar, junto a la fotografía, a un fotomontaje [...] pero si la fotografía, bajo la influencia del texto, expresa no sólo el hecho que muestra sino también la tendencia social expresada por ese hecho, entonces eso ya es un fotomontaje"

Del vaudeville a la teoría del intervalo

La sabiduría, la voz de las cosas, esa frase corta que une en una figura de lenguaje la evidencia y los trucos con que se construye la evidencia, su lado oculto y kitsch, la *gaffe* del experto y el ripio del vendedor; la gama de metáforas con las que hablamos de unas cosas a través de otras, acostumbran a situar en diferentes frentes a la vida y a sus taxonomistas; dos frentes que desde finales del diecinueve amplían su litigio a las sociedades fotográficas, por un lado, y a la práctica de la foto como divertimento, como curiosidad o, incluso, como jocosidad, por el otro.

Las sociedades fotográficas no pueden admitir la ampliación comunicativa y expresiva que adquiere la confusión de sentido, el error técnico, su uso caricatural y sus irreverencias; los *connoisseurs* tienen que despreciar la libertad de ensayo que demuestra una obra como *Photographic Amusements*, 1896, con sus *cut-out*, sobreimpresiones o repeticiones.

Y tampoco acaba de agradar el traspaso de fronteras , desde el *amateurisme* a la carta postal, y desde el juego de salón a la arena política. Un traspaso de fronteras, es decir, una tierra de nadie que anuncia la pérdida de hegemonía del modelo anterior, que sólo con medidas coercitivas tendrá camino de vuelta y que en Europa situamos en 1933

6 Véase Leclanche-Boulé, C.: *Le constructivisme russe. Typographies & photomontages*. Flammarion, París 1991; Lodder, C.: *Russian Constructivisme*. Yale University Press, New Haven/Londres 1985.

Pero el famoso Pastiche que en el aburrido reino de las corporaciones se usa para orlas y para el recordatorio de eventos oficiales; su imaginería y sus falsos equívocos, nutren las trastiendas del fotomontaje, su práctica incontrolada original y sobre esta fuente popular y chocante los primeros autores (Hausmann, Grosz) localizan su capacidad de subversión mientras Rodchenko encuentra en la yuxtaposición arbitraria de hechos y acontecimientos inesperados, en ese diálogo del cotidiano que le sirve de estructura al Vaudeville y al espectáculo de feria, el quid de sus posibilidades de atracción. El mismo año de la Expo de Berlín, empezando la década, se reedita la antes mencionada *Photographic Amusements* y en 1939 aparece *Fascinating Fakes in Photography*. Hasta el mismísimo Lukcâs acabará por exclamar que un buen fotomontaje es como un buen chiste.

Simultaneando sus aportaciones con las derivadas del acervo popular, cada ámbito significativo de entre los ámbitos que modelizan y definen el primer tercio del siglo XX dejó su huella en el fotomontaje. Un ejercicio de rastreo por entre diferentes manifestaciones creativas , tanto en las ciencias como en las artes, siguiendo la terminología tradicional, no nos dejaría de asombrar. Por ejemplo, decae la literatura de héroe individual y los escritores dan el paso hacia el periodismo y hacia la política; los formalistas estudian los usos del lenguaje y el psicoanálisis se adentra en lo que comenzamos a identificar como la 'libre asociación'.

El paradigma único de la verdad científica se tambalea igual que se tambalea el capitalismo liberal y se construye el futuro sobre las alas de la hipótesis, de lo aún no probado, en esa frase repetible y preciosa con la que Vertov nos explica el cine comparándolo con la Teoría de la Relatividad en la pantalla tal como Eistein nos explica la Teoría de la Relatividad a través de lo ya conocido, de lo ya visto, a través del tren.

Annette Michelson en un sugerente trabajo *On Montage and the theory of the Interval* incide en los préstamos desde la composición musical y en la actitud de Eisenstein respecto al rol que adquiere el espectador y sobre la emoción que, a diferencia de los postulados biologistas, entiende como una categoría mental. La descripción minuciosa del montaje de una de las secuencias de *OCTUBRE*, 'Por Dios y por la Patria' es una pieza maestra que alarga su estructura a obras como *Los 10 Mandamientos* de Renau:

"... Sin dejar de denotar la idea de 'Dios', las imágenes difieren cada vez más de nuestro concepto de Dios, y conducen inevitablemente a extraer conclusiones individuales sobre la verdadera naturaleza de todas las deidades [...] La fuerza del montaje reside en eso, en que implica el proceso creativo, las emociones y la mente del espectador [...] El espectador no sólo ve los elementos representados en la obra ya acabada, sino que también experimenta el proceso dinámico del surgimiento y el montaje de la imagen (idea) tal y como fue experimentado por el autor".

El relato del mundo

El fotomontaje, en definitiva, nos hace reconocer el nuevo modo de articular las relaciones sociales de comunicación, con los medios de masas como constructores y distribuidores de mensajes y con productos culturales fabricados conforme a parámetros de la industria y de la ideología del consumo o de la denuncia de esta ideología. El cartel, la prensa, los catálogos, la radio, el cine ... el buque insignia de la modernidad organiza sus propuestas en torno a la credibilidad y fija convenciones para un receptor que está en condiciones de dejarse atraer hacia lo colectivo a través de formas de seducción que le afectan más allá de su comportamiento personal.

Es la época de la navegación aérea y del sujetador, la prenda que libera el vestuario femenino del temible corsé. Es la época del principio de utilidad, de la forma que sigue a la función mientras la *faktura*, la manipulación consciente de cada material, se convierte en una constante, y la foto, ese elemento ontológicamente reproducible y que se estableció a partir de las reglas del 'efecto-verdad', incorpora la contradicción, la *fraktura* de ese 'efecto-verdad' como constitutivo de un percurso que nos sitúa entre lo material y la abstracción, entre lo simbólico y lo particular, entre lo real como falso y la ficción como realidad, entre una carta postal que en su viaje hacia casa o hacia el frente de guerra adquiere su significación.

La noción de límite, de efímero y de diversidad penetran los universos de la producción visual y de la comunicación con un fotomontaje como mediador. La simplicidad, la claridad de contenidos y la problematización de los mecanismos invisibles de alienación se convierten en el punto cero del fotomontaje político que trae de la mano lo concreto de cada contexto –Weimar, la República española, la URSS en Construcción– y ese universal que explora los modos ambiguos de "entre ver y entender" desde la subjetividad y desde la consciencia de una época que, como nuestra época, podría asumir las consideraciones de Béatrice Simonot[7] en su texto "D'Énonciation en Dénonciation":

"Ninguno de los artistas reunidos aquí se declara un artista político. Pero todos viven intensamente el arte, intensamente lo político. [...] Sólo hay arte y política en la dialéctica que une al actor con el espectador".

Partían de una sospecha y desarticularon todos los engranajes del orden visual en la acción de idear, recortar, trasladar, pasar los dedos y alargar tu deseo hasta el otro como se alarga, ahora, su rastro para que contemplemos un fenómeno, como pocos, necesario en la historia y que tiene el regusto de la *stream of consciousness* como principio activo de la calidad. Una categoría que no es verbalizable más allá de sus limites y que cabe en el espacio libre de una carta postal.

De la invención del modelo

Ángel Quintana oportunamente nos recuerda[8] el grabado realizado por Albrecht Dürer, *El Rinoceronte*, sin que el artista hubiese visto nunca este animal, en base a textos literarios, y científicos más la imaginería popular que lo llevó a dibujar una bestia exótica con el cuerpo protegido por escamas, y cita a Gombrich para afirmar que "esta criatura mitad inventada sirvió de modelo a todas las imágenes del rinoceronte, incluso en los libros de historia natural, hasta el siglo XVIII".

"En nombre del Rey y del Señor Teniente general de la policía, Señoras y Señores, se les advierte que hace poco ha llegado a esta ciudad un animal llamado Rinoceronte. Fue capturado en África, en la provincia de la Benué en 1741 por un capitán de navío, que lo hizo transportar desde Duala por mar a Holanda. [...] Este monstruo es de color almizcle. Tiene un cuerno situado sobre la nariz, cuerno que le sirve para defenderse. Corre con una ligereza sorprendente. Sabe nadar..."[9]

Cualquiera de nosotros, habitante de una de las ciudades europeas de referencia a mediados del setecientos y a partir de la

[7] Simonot, B.: "D'Énonciation en Dénonciation" in *DENONCIATION*, GNAC/La Différence, París 1991.

[8] Véase Quintana, A.: *Fábulas de lo visible*. Acantilado, Barcelona 2003.

[9] Del pasquín repartido por *Royal de Luxe* en el transcurso de su intervención "Le Rhinocéros". RIP, Arles 1997.

descripción exhaustiva de los pasquines que nos convocan para lo nunca visto, a medida que la muestra pública se instala en la cultura diaria nos vamos preparando para sustituir la creencia por la prueba visible y palpable. Hasta que la prueba llega a ser reproducible y nos cede el paso para que fijemos, armonicemos, organicemos lo real mediante procedimientos técnicos, no manuales, procedimientos que elevan el valor mimético de su apariencia hasta hacernos confundir el rinoceronte con la foto como doble del rinoceronte. Hasta que la foto va y se pone a andar 24 veces por segundo y nos entrega, como filme, la más perfecta representación de su ligereza en la carrera.

Y si desde el anuncio oral de la llegada de lo nunca visto, de ese monstruo color musgo con un cuerno sobre la nariz, nos fuimos acercando a la visibilidad, y si con la ilusión de movimiento, con el ingenio al servicio de esconder los trucos, los murmullos que produce el artefacto para conseguir un efecto como de verdad, nos fuimos situando, cuando la tierra pasa varias veces, en la época del audiovisual; al comienzo de los noventa, por razones tecnológicas tanto como ideológicas, entramos –pongamos que con la Guerra del Golfo–, en lo virtual.

Pero antes de este salto mortal, la puesta en imagen de todo un siglo, el veinte, se realizó desde el realismo, desde la instantánea y el fragmento –de personas, objetos, espacios y procesos– en ese tiempo que abrió nuestra inteligencia hacia lo igual.

Imagen y copia al mismo tiempo, incorporando al sentido de autenticidad de la primera su función como pieza de engranaje en la conformación de la sociedad de comunicación de masas que anticipó Benjamin[10] y sobre la que de modo recurrente tendremos que volver, la imagen del siglo se multiplicó para retirarle una de sus máscaras, el áurea, al fetichismo artístico y para devolvérsela como parte de lo institucional (el museo, la crítica, la red de mediaciones para la puesta en circulación de la imagen) pero, sobre todo, como relación del fotógrafo o del cineasta con su opción técnica y expresiva, y como consciencia de que "la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos".

Hasta el modelo carnal

El valor que le concedemos a la *imago*, a la *imago* como metáfora de ese lugar en equis, el *kiasma*, que organiza todos los pasajes y la reconstrucción que somos capaces de realizar en el interior más su reenvío hacia el mundo; el *kiasma* como punto de cruz de lo invisible con lo más carnal, de lo íntimo entrando en el ámbito de la cultura material, de esa inmensidad, el deseo, y su implicación en lo real, el valor que le concedemos tiene que ver con la imaginación como esa posibilidad de armonizar cuerpo y mente, apegada como estoy a los designios de Mark Johnson[11] para observar su incorporación, la da imaginación, a la compresión, a las formas del conocimiento.

Pero desde que la foto es foto la *imago* da un paso más y pasa a ser un *icono*, una pieza de usar y tocar. Tal vez sea útil recordar las primeras apariciones de la foto en público –segunda revolución industrial– y cómo desenvuelve a su alrededor una trama con un toque elitista que pasa a denominarse "seducción": la gente quiere tener fotos, la gente va querer hacer fotos –como profesión, como juego, como souvenir, como

[10] Benjamin, W.: "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos interrumpidos I*. Taururs, Madrid 1982.

[11] Véxase Johnson, M.: *El cuerpo en la mente*. Debate, Madrid 1991.

anhelo, como pulsión... Tal vez tengamos que recordar una y otra vez al Benjamin que nos advierte de la disputa snob que empuja a la foto hacia la arena de la tradición artística para convencernos de que su originalidad está en su reproducibilidad, en su uso de masas y en su función mediática. Puede que Gombrich tenga algo de razón al opinar que no hay arte sino artistas y que cada vez que toquemos una cámara seamos conscientes de que es ella la que crea el espacio, es decir, ese ámbito de encuentro con el "modelo", tanto para éste como para el autor y el espectador, con y a pesar de las operaciones de transcodificación, de diálogo o de interrupción de la señal. Interminables los intentos, desde la estetización del kitsch a la revancha de los materiales más innobles, desde la imperfección a la copia, desde *l'objet trouvé* a la escenificada, la foto sigue explicándose por la 'espera de visibilidad', por el poder de la mirada prestada por quien mira a quien se mira –la preciosa lectura del 'aura' benjaminiana por parte de Didi-Huberman–,[12] por el poder de la memoria contra viento y marea, por la capacidad de 'abrir los ojos' y al hacerlo pasar –gracias a Mary Shelley– del estadio de criatura al de humano.

Con la vuelta de tuerca que trajo el fin de siglo el doble bucle de la foto se cierra con la muerte de la espera de visibilidad –hablamos de mujeres– y ellas nos entregan como nuevo fascinío el de la semejanza, el del parecido, y el de las tecnologías que lo materializan pero no como idea abstracta sino como experiencia. Lo subjetivo como parte de lo objetivo, el cuerpo como material (Cindy Sherman, claro, pero también Nan Goldin, Anne Sophie Calle, Paloma Navares... *and so on*).

Según todas las pistas, las prácticas artísticas de lo femenino pasan por la autorreferencia e por la reproducción del *self*, como modalidad documental que se alarga, cómo no, al video y sobre las que ya existen posiciones bien interesantes, por ejemplo la de Julia Lesage en "Women's Fragmented Conciousness in Feminist Experimental Art biographical Video", que nos entrega un repertorio de figuras de estilo que fáciles de localizar: ironía y bromas con el material propio –con la habitación propia– que se saca de álbumes, diarios, cartas, citas, revistas... exploración de la vida diaria, ficción autobiográfica, etc. y que conducen a esta conclusión: "Para estas videocreadoras, exponer y montar una obra autobiográfica implica reformular desde un punto de vista conceptual las relaciones existentes entre las mentes de las mujeres, su cuerpo, sus emociones y su historia, sobre todo su historia familiar [...] Su objetivo es llevar a cabo una investigación epistemológica sobre el tipo de relaciones que podrían constituir el yo, usando su propia conciencia como laboratorio".

No muy lejos, Rancière,[13] el discurso amoroso que solemos entablar con lo real y por el que alargamos lo próximo hasta tocar lo ignoto, lo de-construimos y hacemos que regrese como parte de nuestro universo fabulado que, es también, un operador cultural sobre un territorio que fue abriendo su nombre a la hibridación de dos contrarios: La foto de artista.

Pero el doble bucle nos conduce a la parte final de un texto –aún en prensa– que elaboramos para una obra colectiva, resultado del Congreso que realiza desde hace pocos años la sección Documental del Festival de Cine Español de Málaga. Este 2004 nos encerramos a debatir sobre "Vanguardia y Documental" y mi posición personal se acerca a una propuesta tan sugerente como la que realiza Dominique Baqué a través de la consigna "pasar el testigo" y que nos habla de la inca-

[12] Didi-Huberman, G.: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Minuit, París 1992.

[13] Rancière, J.: *La fable cinématographique*. Seuil, París 2001.

pacidad del arte contemporáneo como arte político y del papel a desempeñar por parte de "otra forma plástica discursiva e informativa: el documental comprometido, fotográfico y, más aún, cinematográfico".[14]

Hoy, cuando ya no son posibles las vanguardias, concluye Dominique Baqué, el documental retorna y sustituye al arte político, a la obra con vocación de intervención. El testigo que es llamado a recoger el documental es algo parecido a lo que el fotomontaje significó en los años treinta como arte de agitación, remarca la Baqué después de repasar los años noventa como esos años de ensayo de una "estética relacional" que viniese a restaurar los vínculos de una sociedad a través de las micro-utopías y de toda suerte de procedimientos para que el espectador participe de nuevo en la propuesta artística. Y Baqué asegura de modo categórico la muerte de la función política del arte, que se condena a sí mismo a una retahíla de órdenes sin respuesta, a derivas caritativas, a toda clase de relaciones volátiles y previamente formateadas por los hábitos sociales, a la vez que nos conduce a una posibilidad fascinante "más allá de la representación":

Y el documental, entre realidad y ficción, entre lo improvisado y la puesta en situación, apostó por la idea de que podría, en este extremo contemporáneo de una historia en añicos, tomar el relevo. 'Pasar el testigo': para liberar la palabra y hacerla circular, para poner al día las disfunciones de una sociedad enferma, despertar las conciencias y construir el testimonio. Construir, tal vez, en esos momentos de gracia, de 'estar con'.

Más allá de la representación, es decir, con la experimentación, puede que recuperemos los múltiples registros del registro, tal y como hoy nos muestra esta Colección que se mete tanto, tanto en el siglo que la *Columa Dinamo* (Rodchenko, 1930) la vemos como una gestalt mientras *La Albufera* seriada (Müller-Phole, 1985) nos enfrenta con la aniquilación sin pasar por el momento dulce de la desaparición, del velo.

[14] Baqué, D.: *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au Documentaire.* Flammarion, Paris 2004.