

ISSN 1851-9687

DEF-GHI

COMUNICACIÓN Y ARTE

VISUALIDADES DE LA POLÍTICA, POLÍTICA DE LAS IMÁGENES



// STAFF

EDITORES

MARIANO DAGATTI
mariano@defghi.com.ar

LEANDRO DRIVET
leandro@defghi.com.ar

JULIA KRATJE
julia@defghi.com.ar

ASESORA EDITORIAL

María Ledesma

DISEÑO GRÁFICO

VERÓNICA LÓPEZ
veronica@ovillodg.com.ar

Las galerías de imágenes que se reproducen en este número corresponden a series de la artista plástica Rosângela Rennó (Belo Horizonte, 1962).

CONTACTO Y SUSCRIPCIÓN

www.defghi.com.ar
revista@defghi.com.ar

DEF-GHI - #5 - Visualidades de la política, política de las imágenes

ISSN 1851-9687
130 páginas - 21 cm x 29,7 cm
Impreso en la Argentina

VISUALIDADES DE LA POLÍTICA, POLÍTICA DE LAS IMÁGENES

- 6. Introducción**
- 10. Martin Jay**
CROMOFILIA: EL JINETE AZUL, WALTER BENJAMIN Y LA EMANCIPACIÓN DEL COLOR
- 22. Paola Cortés-Rocca**
TIEMPO, ENVÍOS, MIRADAS, CUERPOS
- 30. Entrevista a Adrián Cangi**
LA MATERIA DE LAS IMÁGENES
- 42. Alicia Naput**
LES BARBARES: HUMANOS ENTRE LA PRECARIEDAD Y LA REVUELTA
- 50. Omar Acha**
PSICOANÁLISIS, POLÍTICA Y DEMOCRACIA: INCIDENCIAS DE UNA "IZQUIERDA LACANIANA"
- 56. Juan Bautista Ritvo**
DECISIÓN, DEMOCRACIA, SEGREGACIÓN
- 64. Gustavo Lambruschini**
LA REVOLUCIÓN Y LA CONTRARREVOLUCIÓN EN LA ARGENTINA
- 74. Juan Pablo Sutherland**
EL QUEER/QUIR AL SUR DEL MUNDO: PRÁCTICAS DISCURSIVAS, CUERPOS Y ESCRITURAS EN LAS COMUNIDADES SEXUALES RADICALES
- 82. Ricardo Ibarlucía**
POEMAS CINEMATográficos: CHAPLIN, LOS SURREALISTAS Y EL DECORADO DE LA BELLEZA MODERNA
- 97. Pere Salabert**
EL «NUDO DE SALOMÓN»: NOTAS ACERCA DE UN GRAFFITO CON OTRAS TAREAS DE LA MIRADA
- 102. Gonzalo Aguilar**
DOMINIO HISPANOAMERICANO: LA TRADICIÓN DISPERSA
- 110. Florencia Garramuño**
DE LA MEMORIA A LA PRESENCIA. POLÍTICAS DEL ARCHIVO EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA
- 118. Ralph Buchenhorst**
LO REAL, LA INTERFAZ, Y LA IMAGEN: CONCEPTOS FRONTERIZOS DE LA VISUALIZACIÓN



**TIEMPO,
ENVÍOS,
MIRADAS,
CUERPOS**

Paola Cortés-Rocca



TIEMPO

La práctica epistolar tiene en su horizonte de expectativas reponer una suerte de conversación que franquea la diferencia espacial y temporal de los que se corresponden. Como el diálogo, la correspondencia tiene en su horizonte la utopía comunicativa: alguien sabe lo que dice, el otro entiende ese mensaje y responde. Jugando con estas premisas, el proyecto *Correspondencias* reúne a cinco artistas: el fotógrafo argentino Marcelo Brodsky; el español Manel Esclusa; el brasilero Cássio Vasconcellos; el mexicano Pablo Ortiz Monasterio; el fotógrafo y documentalista británico Martin Parr y el artista alemán Horst Hoheisel [1]. *Correspondencias* parece surgir de este interrogante: ¿qué ocurre si cuando le envío una imagen al otro, el otro me responde con una imagen nueva?

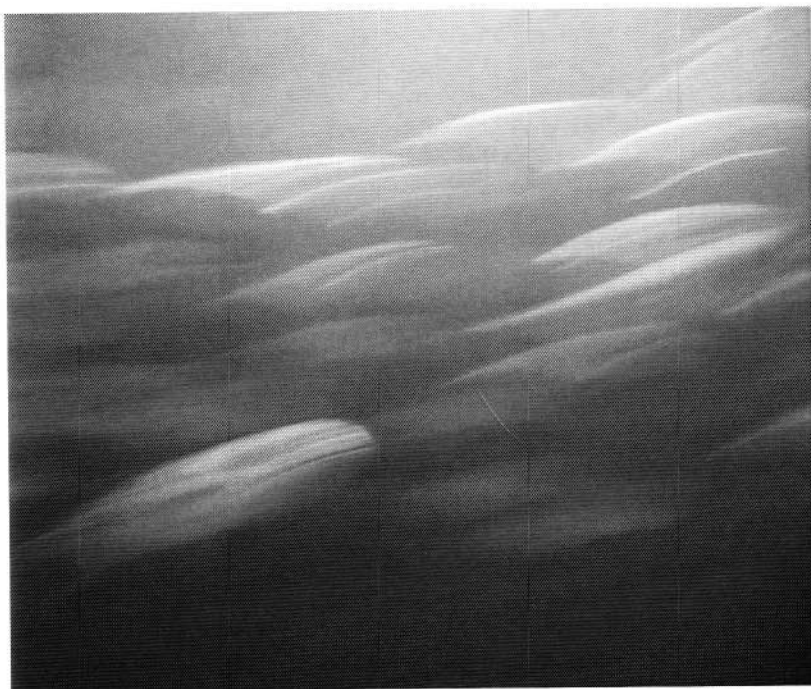


Marcelo Brodsky le envía una fotografía a Cássio Vasconcellos. Se trata de un díptico. En la primera imagen de la izquierda una pantalla digital exhibe el número 01:01, en la imagen de la derecha, el número en la misma pantalla es 01:00. La fotografía inicia la correspondencia con el fotógrafo brasilero y sin embargo jamás podría leerse como una primera imagen, sino como la continuación de un diálogo que Brodsky inició mucho antes, tal vez sobre las posibilidades de un tiempo que retroceda para interpelar el pasado y la memoria sobre ese pasado. O quizás se trate –también– de una imagen sobre secuencias binarias y su omnipresencia en la vida contemporánea; tal vez, de una imagen que, lejos de ser un primer envío, constituya en sí un comentario sobre el trabajo del fotógrafo paulista. Vasconcellos responde con una serie de vistas de un edificio, cuyo ordenamiento no sigue una lógica claramente descifrable. Vemos una gran torre con distintas iluminaciones y advertimos el tiempo que toca al objeto, sin poder decir, sin embargo, que el tiempo transcurre ordenadamente y que la primera imagen es un “antes” con respecto al “después” que representaría la última. La fotografía recupera la repetición y la diferencia, la impronta temporal sutilmente trastocada de la imagen anterior y, al mismo tiempo, relega todo esto para hacer foco en el paisaje urbano, objeto privilegiado de la mirada de Vasconcellos. La fotografía de Vasconcellos es una imagen nueva que inicia los envíos de su parte y al mismo tiempo continúa el diálogo que el brasilero mantiene dentro de su propia obra; una imagen que desconoce la foto anterior y de algún modo habla de otra cosa y, simultáneamente, una foto que responde a la imagen anterior y la transforma en algo distinto, sin fijar por completo su sentido pero eligiendo una de sus múltiples líneas de sentido. Una foto que será simultáneamente ignorada y respondida por la foto siguiente, que mantendrá su unidad y su sentido y, al mismo tiempo, se verá convertida en un fragmento, en una línea del diálogo que desarrollará la secuencia de imágenes.



Tal vez la potencia de estos intercambios sea señalar que una imagen nunca corresponde –a un objeto, a un Yo, a una intención, a una imagen anterior. O que está fatalmente sometida a la correspondencia y que, precisamente por eso, nos obliga a revisar la idea misma de correspondencia. Toda fotografía responde doblemente –pero no sólo o no únicamente–, al objeto capturado por la cámara y al ojo que aísla un fragmento del mundo para componer con él una imagen. Tal vez la potencia de estos intercambios sea señalar que la fotografía no es tanto ni una experiencia del objeto o de la subjetividad, sino una particular experiencia de la temporalidad, como también lo es la correspondencia misma. Cada envío al otro suspende el tiempo, lo detiene y me coloca en la espera de su respuesta, aquí, bajo la forma de una nueva imagen. Cada envío recibido del otro me acelera y me obliga a actuar, es decir, me hunde en el juego de las *Correspondencias*, impulsándome a producir una imagen nueva. Todo envío al otro suspende el transcurrir del tiempo; todo envío del otro, lo acelera. *The Time is out of joint; el tiempo está fuera de sus carriles*. La frase de Hamlet es el lema del intercambio epistolar, visual o, más precisamente, de todo intercambio. Ese descarrilarse del tiempo también es el corazón mismo de la tarea fotográfica. Toda imagen es un indicio de cómo eran las cosas “entonces”, antes del disparo de la cámara que, ahora, suspendió su natural devenir. Tomar una fotografía es poner en suspenso, interrumpir el transcurso del tiempo; mirar una imagen es participar ahora y por adelantado de una transformación.

Arrancada para siempre del mundo al que pertenecía y también de su temporalidad, toda fotografía corresponde de manera múltiple al ojo que ha mirado ese objeto y a la historia que las sucesivas miradas han dejado en el objeto y en la mirada –siempre teñida de historia– que lo contempla. Simultáneamente demorada y apresurada, una imagen es un trazo de una relación cautelosa con el mundo y con el otro, una respuesta a una imagen anterior y a la historia de la imagen, una respuesta del fotógrafo a esa imagen y a esa historia y, también, un objeto nuevo cuyo sentido siempre se nos escapa de las manos para responder y corresponder incluso a imágenes por venir.



ENVÍOS

Correspondencias nos obliga a recordar la dimensión de acto que supone un envío. ¿Qué significa responderle a otro? ¿En qué condiciones respondemos? ¿Cuál es el compromiso ético que asumimos con el otro en el momento de responder? Brodsky abre el diálogo con Martin Parr enviándole una bellísima imagen azul que, por su abstracción, bien podría disparar el diálogo hacia los modos en los que la mirada aborda el juego formal de la naturaleza, sus líneas y sus curvas. Todo eso está allí, evocado en su ausencia. Y así permanece. Queda ausente cuando Parr lo deja bajo la tachadura de lo desagradable, de la comida procesada por la cultura, estereotipada y casi irreconocible, a un paso ya de la digestión y del puro residuo. El contrapunto continúa: un cuerpo femenino, los brazos en alto levemente arqueados, la exuberancia verde de la naturaleza en el fondo, el marco de una puerta ventana que recorta la escena y un poco más acá, la mirada de fotógrafo que compone la imagen. Y la respuesta burlona de Parr no se hace esperar: otros cuerpos (mal) cortados por la serialidad de un natatorio, unas señoras adelante que miran con desinterés a la cámara, el aburrimiento y la banalidad de lo cotidiano. La cámara de Brodsky registra armonías en los cuerpos que captura, sus escenas familiares tienen el barniz añejo del blanco y negro o el pudor del pasado reciente. El ojo de Parr detecta lo disonante, el mal gusto en los rituales pretenciosos, la seducción de entrecasa que se roza con lo soez, el kitch cotidiano.



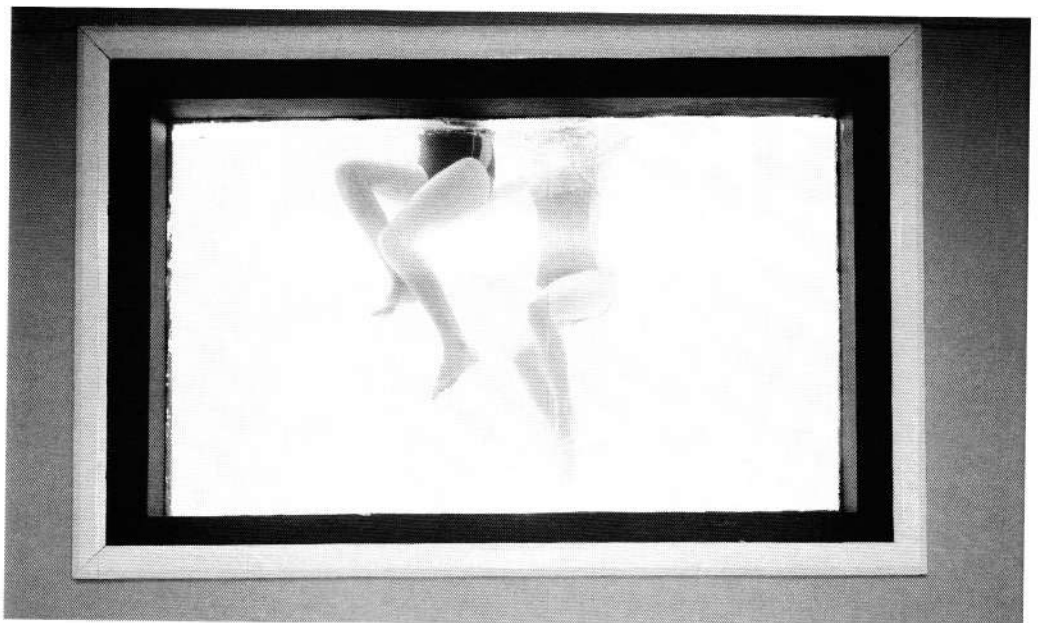


La conversación es un juego de círculos. Cuando un nuevo hablante arroja una luz nueva sobre las cosas, nos libera de la opresión del hablante anterior, advierte Emerson. Esos instantes fugaces en los que el otro interviene con la potencia de una decisión, con esa imagen y no otra, enviada ahora y no después, como respuesta –que no responde nunca del todo ni únicamente– a la imagen anterior, esos instantes de azarosa coincidencia son aquellos en los que el otro nos libera, un segundo, de la pesadilla de ser nosotros mismos.

Tal vez por eso, dividida, autoenviada, interrumpida, intervenida, la fotografía siempre lleva al extremo aquello que, para el psicoanálisis, caracteriza al acto significativo: *todo envío siempre llega a destino*. No son sólo estas imágenes las que participan de una correspondencia, toda fotografía está destinada a ser enviada y a llegar a destino. Sustraídas del régimen engañoso de lo verdadero y lo falso, de las atribuciones erróneas o fraguadas que caracterizan a la palabra vacía, todas las fotos llegan a destino precisamente porque no tienen

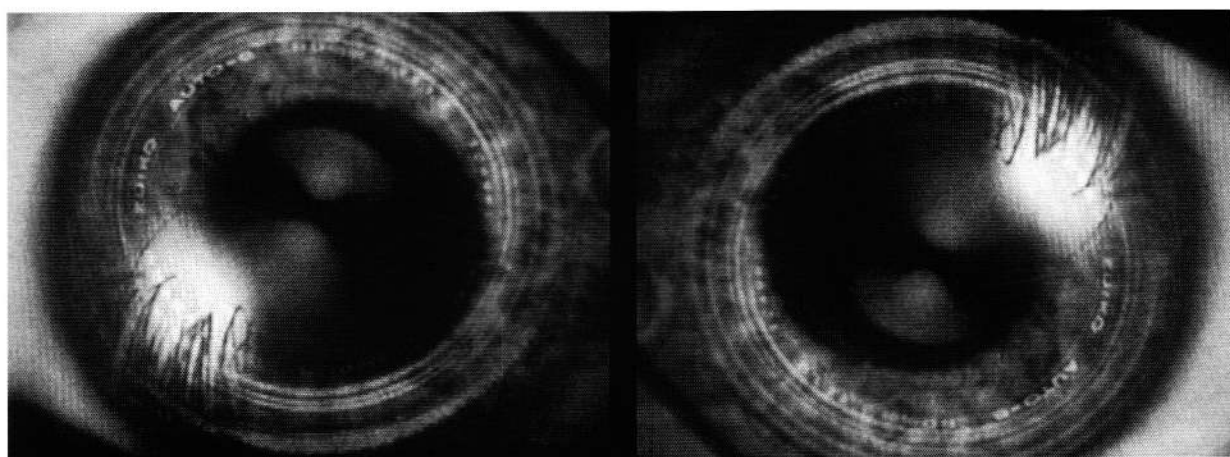
una verdad que declamar o una mentira que sostener. Son un modo de la acción, cuyo sentido sólo emerge en los efectos. Cada fotografía interpela al que la recibe en estas *Correspondencias* y lo urge a contestar con una imagen nueva.

La fotografía evoca la dimensión ética del acto. Toda imagen es resultado de una serie de decisiones sutiles e irrevocables para producir efectos que no pueden preverse de antemano. Es una cifra de instantes decisivos: ese segundo –que puede llamarse *punctum*, aura o incluso pulsión amorosa– en el que el ojo elige, entre todos los objetos, uno; ese momento en el que se descartan las múltiples posibilidades de revelado, las infinitas opciones de impresión, para quedarse solamente con una; ese instante en el que se da a ver –se envía– esta imagen y no otra. Esas mediciones pudorosas, esas decisiones tenaces carecen de fundamento o están sólo fundadas en la dimensión ética de la acción. Porque la fotografía, como el verdadero acto, no surge como resultado de un cálculo de lo que ocurrirá después, como un hacer cobijado en el anticipo y la previsión de sus efectos. Es en esta dimensión de la acción, en este momento de simultánea claridad ética y ceguera ante un futuro incalculable, que la fotografía constituye siempre un envío, signado por la aventura y el riesgo. Sin otra certeza que la que surge de su propia existencia, la imagen se lanza a cumplir con su destino: intervenir en el mundo, producir nuevas imágenes, alterar la historia de la mirada, transformar el futuro.



MIRADAS

La fotografía es aquello que desnuda el vínculo entre mirada e historia o aquella experiencia de la mirada que no hace otra cosa que insistir en que la visión es, en sí misma, un acto hecho de tiempo. La mirada es esa cavidad tenebrosa en la que Brodsky nos sumerge cuando captura, en uno de sus envíos a Pablo Ortiz Monasterio, el excesivo primer plano de unos ojos azules. La mirada –parece decir esa imagen– es ese agujero, ese desagüe donde se amontonan las ruinas de la historia, donde se registran como heridas las catástrofes que pasaron frente a nuestros ojos. La fotografía es inquietante, incluso levemente siniestra si la contemplamos detenidamente. Se trata de un ojo único que se invierte para situarse, duplicado, al lado del primero, y ofrecernos así la figuración perfecta y anómala de los ojos que componen un rostro. La imagen transforma esos ojos azules que menciona, por ejemplo, la poesía romántica española como modelo de la belleza, en dos agujeros orgánicos, en dos abismos negros e insondables. El ojo es la fosa de la historia.



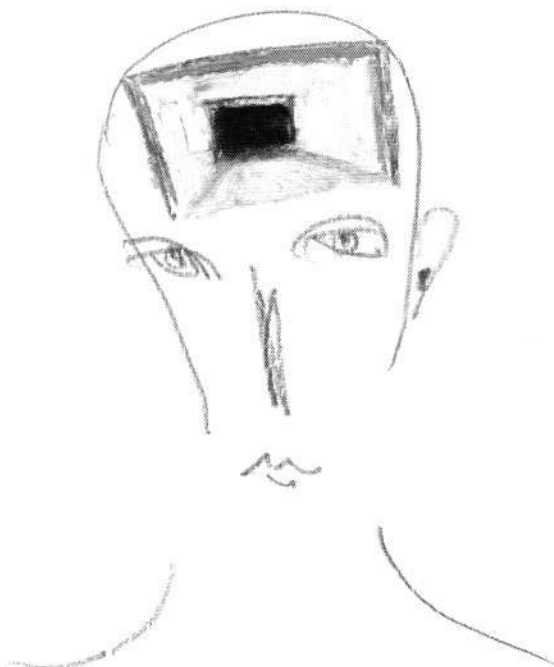
La respuesta de Ortiz parece, a primera vista, tranquilizadora. Recupera los colores planos de la imagen anterior, en una foto en blanco y negro, en la que el único color es también el azul, sólo que ahora no está en unos ojos sino en los lentes que los cubren. Ortiz responde a las pupilas cavernosas de Brodsky, con el retrato de una inofensiva señora de pelo blanco y elegante saco *pied-de-poule* que apaciblemente disfruta de la tranquilidad de no ver [Imagen de apertura]. El diálogo entre una imagen y la otra parece señalar que el abismo de la mirada es tan inquietante como su reverso. Ahora bien, ese reverso no es tanto no poder ver, sino negarse a hacerlo. Lo que se opone al ojo azul perturbadoramente duplicado no es la imagen de un ojo vacío o inútil, es el retrato de alguien que, pudiendo ver, elige cerrar los ojos.

Visión y ceguera no son exactamente dos opciones fotográficas. El ojo de la cámara nunca es ciego, si por esto entendemos una falla, una carencia de la visión. En términos fotográficos la disyuntiva se construye –tal como lo proponen estas imágenes– entre mirar lo que ha ocurrido y negarse a hacerlo. En el diálogo entre los ojos azules y la mujer que cierra los párpados se advierte la dimensión ética de lo fotográfico. La fotografía es una experiencia ética de la visión: la experiencia de un ojo que, pudiendo cerrarse, se mantiene abierto para así asumir la tarea de ver allí donde ya no se ve, donde todavía no se ve.

CUERPOS

La correspondencia entre Brodsky y Hoheisel despliega una serie de analogías -entre dibujos e imágenes fotográficas, entre paneles y mariposas, entre ramas y animales- que se desliza hacia los íconos nacionales argentinos: el escudo sobre la pared de algún edificio público, un arco de fútbol y, por supuesto, el río. Más allá de cuál sea el río que aparezca en las fotografías de Brodsky -en las que integran esta correspondencia con Hoheisel pero también otras-, "el" río ha cifrado en la narrativa argentina -especialmente a partir de la obra de Juan José Saer, Ricardo Piglia y muchos otros- un modo oblicuo de hablar del exterminio. La crecida que arrasa con todo, la inundación que desordena las referencias de lo conocido, aquello que no tiene fondo, las aguas turbias se sumaron a la construcción de un lenguaje con el que rodear aquello frente a lo cual, testimonios y documentos, se mostraban insuficientes. Metáfora y localización real de cientos de tumbas sin nombre, el río cifra también la imposibilidad del duelo o la paradoja de un duelo interminable. Depositarias de muchas otras referencias directas y detalles sutiles que sobrevuelan todas las correspondencias, las imágenes de Brodsky y Hoheisel que cierran el libro *Correspondencias visuales* no sólo rozan -como no podría ser de otro modo- los vínculos entre memoria y trauma, sino también la relación entre historia y fotografía en tanto acto y experiencia ética de la visión.





La fotografía asume la tarea de recordarnos que la historia es, como lo es la fotografía misma, esa experiencia del tiempo fuera de sus carriles y, por eso, sólo es posible mirar el pasado –y todo es pasado para la cámara que registra siempre lo que ocurrió antes, hace tres años o hace un segundo– desde el presente que ella misma colabora a formular. La visión fotográfica, que no olvida ni perdona y que implica esa ética del negarse a cerrar los ojos, es la materialidad misma de la historia. No porque la fotografía sea un “registro” del pasado sino porque es aquello que le da cuerpo o carnadura a la historia. La fotografía nos entrega los recuerdos históricos más importantes que tenemos: los recuerdos de experiencias que tal vez, empíricamente, no tuvimos, y sin embargo se incorporan en nuestra memoria como marcas indelebles.

La fotografía es el cuerpo de la historia, es su sostén material. Tiene la tarea de encarnar la memoria, de sostener lo que sin ella sería puro vacío porque, como lo advierte el narrador de *Las palmeras salvajes*, no hay recuerdo si no hay cuerpo dedicado a recordar. *Después de todo la memoria sólo puede vivir en las entrañas jadeantes. Porque si la memoria existiera fuera del cuerpo no sería memoria porque no sabría de qué se acuerda. Por eso cuando algo o alguien deja de ser, cuando el presente se transforma en lo que pasó hace más de 30 años o hace un segundo, la mitad de la memoria deja de existir y si yo –la mirada fotográfica, la imagen, el cuerpo de la memoria–, dejara de ser, todo recuerdo dejaría de existir.*▲

[1] Marcelo Brodsky inicia el intercambio de imágenes con Manel Esclusa, el fotógrafo catalán con quien estudió durante el exilio. Luego entabla otras correspondencias que producen distintas muestras y/o publicaciones. Por ejemplo, el intercambio Brodsky-Esclusa se exhibe en enero de 2008 en la galería Fidel Balaguer, en Barcelona; el intercambio con Pablo Ortiz Monasterio se publica bajo el título *Photographic Correspondences* en 2009. Finalmente, la muestra *Correspondencias visuales*, curada por Valeria González, reúne todas las correspondencias (Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2009). La totalidad del proyecto aparece también en la publicación *Visual Correspondences/Correspondencias Visuales* (Buenos Aires: La Marca, 2010). Una reescritura de estos fragmentos se integró a otros textos escritos por Eduardo Cadava y todos juntos se incluyeron en este último libro como un ensayo titulado “Fugitive Papers/Papeles furtivos”.