

[Original]

Transposición y supervivencia en pintura y fotografía

JULIA KRATJE
 Instituto Interdisciplinario de
 Estudios de Género,
 Universidad de Buenos Aires (IEGE, UBA)
 Consejo Nacional de Investigaciones
 Científicas y Técnicas (CONICET)
 Ciudad de Buenos Aires, R. Argentina
 ✉

Resumen: En este artículo proponemos examinar la transtextualidad entre la pintura *Bildnis einer jüngeren Frau mit Nelke* (1538) de Bartholomäus Bruyn y la fotografía *Bag* (2007) de Hendrik Kerstens, en el marco de una exposición que tuvo lugar en el Wallraf-Richartz-Museum & Foundation Corboud de Köln. Realizamos el análisis a partir de las características retóricas, temáticas y enunciativas que definen los géneros y los estilos a los cuales pertenecen estas obras. El trabajo parte de la perspectiva sociosemiótica que apela desde el punto de vista metodológico a los estudios sobre la traducción intersemiótica. Nos interesa indagar, a la luz de un horizonte interpretativo que refiere a los enfoques warburgianos sobre las imágenes y a la concepción benjaminiana de la traducción, sobre la posibilidad de identificar la supervivencia de parámetros estéticos hasta nuestros días, así como las rupturas respecto a la tradición de la historia del arte, desde la consideración de viejas fórmulas pictóricas, antiguas estrategias retóricas de la imagen y fórmulas de composición y de *pathos*. Buscamos extraer las consecuencias del análisis de las obras que integran el ejemplo de transposición en función de los encadenamientos y las discontinuidades que presentan. A modo de síntesis de los resultados, en este artículo ofrecemos una reflexión sobre el potencial heurístico del cruce entre el análisis de la traducción intersemiótica y de las operaciones figurales, y el proceso crítico de trasfondo que piensa a las imágenes como una cristalización significativa de modos culturales de saber, actuar y creer.

Palabras clave: Imagen – Sociosemiótica – Transtextualidad – Paradigma indiciario.

[Full paper]

Transposition and Survival in Painting and Photography

Summary: This article aims to examine transtextuality between the painting *Bildnis einer jüngeren Frau mit Nelke* (1538) by Bartholomäus Bruyn and the photography *Bag* (2007) by Hendrik Kerstens, as part of an exhibition held at the Wallraf-Richartz-Museum & Foundation Corboud of Köln. The analysis takes into account the rhetorical, thematic and enunciative characteristics that define genres and styles to which these works belong. The starting point of the work is the semiotic perspective that appeals from the methodological point of view to the studies about intersemiotic translation. from the consideration of old pictorial formulas, ancient image rhetorical strategies and composition and pathos formulas. Taking into consideration Warburg's approaches to images and Benjamin's conception of translation, this paper investigates the survival of aesthetic parameters to the present day, as well as the breakups from art history tradition. To summarize the results, this article offers a reflection on the heuristic potential of crossing the intersemiotic translation analysis and figural operations and the background critical process of thinking images as a significant crystallization of cultural ways of knowing, acting and believing.

Key words: Image – Sociosemiotic – Transtextuality – Indiciary Paradigm.

Introducción

«Tener una fotografía de Shakespeare
equivaldría a tener un clavo de la Vera Cruz»
Susan Sontag, *Sobre la fotografía*

Entre el 17 de septiembre de 2010 y el 9 de enero de 2011, el Wallraf-Richartz-Museum & Foundation Corboud de Köln abrió una exhibición compuesta por alrededor de 50 diálogos inusuales a través de pinturas y fotografías que oscilaban entre los polos del nacimiento y la muerte, la felicidad y la tristeza, la esperanza y la desesperación. Bajo el título: *Auf Leben und Tod. Der Mensch in Malerei und Fotografie. Die Sammlung Teutloff zu Gast im Wallraf* [Vida y muerte. El hombre en pintura y fotografía. La colección Teutloff de visita en el Wallraf], la muestra proponía un recorrido por el esplendor y la miseria de la condición humana.

La exposición, curada por Roland Krischel, confrontaba 40 pinturas de la colección Wallraf del museo con 70 fotografías del acervo del coleccionista Lutz Teutloff. La muestra hacía dialogar las dos colecciones, cotejando obras que habían sido realizadas con una distancia de entre 80 y 560 años. El repertorio principal de pinturas recopiladas por Ferdinand Franz Wallraf contiene trabajos de la alta edad media al temprano período moderno; las más recientes adquisiciones han ampliado la colección del museo incluyendo obras de principios del siglo XX. La colección sobre foto y video-arte de Teutloff, cuyo eje es la corporalidad, abarca el período que va desde 1968 hasta la actualidad.

A lo largo de nueve estaciones, que podrían ser leídas como una alusión a los meses que dura la gestación, el público era guiado a través de un ciclo vital completo: el circuito de la exhibición seguía de manera aproximada el ritmo de la vida humana, signado por el nacimiento y la partida, por el crecimiento y la declinación, de manera que cuando se abandonaba la última sala ocurría el retorno a la primera, invocando una suerte de renacimiento. Las piezas elegidas para el análisis que desarrollaremos a lo largo de estas páginas corresponden a la tercera sala, denominada «Schönheit» [«Belleza»], en la que los retratos esbozaban itinerarios que referían a la construcción de la sexualidad y de los parámetros de fealdad y belleza a través de la vestimenta, la moda y sus operaciones de mercantilización.

Este artículo se propone examinar uno de los diálogos de la serie contenida en la exposición: la pintura *Bildnis einer jüngerer Frau mit Nelke* [Retrato de una

mujer joven con clavel] (1538) de Bartholomäus Bruyn y la fotografía *Bag [Bolsa]* (2007) de Hendrik Kerstens, a partir de las características retóricas, temáticas y enunciativas que definen los géneros y estilos a los cuales pertenecen las obras seleccionadas, comprendidas como un caso de traducción intersemiótica dentro de la esfera del arte.¹ La atención de la exposición no estaba centrada en las influencias de la fotografía en la pintura, sino a la inversa. Por ello, desde la consideración de viejas fórmulas pictóricas, antiguas estrategias retóricas de la imagen y fórmulas de composición y de *pathos*, buscaremos indagar acerca de los sentidos que se actualizan a partir del intercambio y juego recíproco entre pintura y fotografía, según la hipótesis de que el fenómeno por el cual la transposición emerge como resultado de un proyecto que atraviesa la individualidad de las obras, implica pensar las supervivencias y los anacronismos de las imágenes (Warburg (1992), Benjamin (1967), Didi-Huberman 1992).

En esta dirección, en primer lugar se planteará el marco teórico general del trabajo, sobre la base de la perspectiva sociosemiótica que apela, desde el punto de vista metodológico, a los estudios sobre la traducción intersemiótica y la transtextualidad; en segundo lugar, se procederá a la descripción y el análisis de las piezas artísticas, apoyados en el paradigma indiciario; por último, se indicarán las conclusiones generales del trabajo, teniendo en cuenta las consecuencias del estudio de las obras que integran el ejemplo de transposición, a la luz de un horizonte interpretativo que refiere a los enfoques warburgianos sobre las imágenes y a la concepción benjaminiana de la traducción, para dar cuenta de la posibilidad de identificar la supervivencia (*Nachleben*) de parámetros estéticos hasta nuestros días, así como las rupturas respecto a la tradición de la historia del arte.

¹ Según Oscar Steimberg (1998), tanto los géneros como los estilos se definen por características retóricas, temáticas y enunciativas. El *género* se restringe a su soporte perceptual, su forma de contenido. El *estilo* es una condición centrífuga, expansiva y abarcadora, propia de una manera de hacer. La *dimensión retórica* abarca los mecanismos de configuración de un texto que devienen en una combinación de rasgos que lo diferencian de otros. Su análisis debe tener en cuenta tanto las operaciones propias de la función poética del lenguaje como los modos de pensar y actuar que las figuraciones y los tropos resultantes configuran. La *dimensión temática* refiere a los esquemas de representabilidad previos al texto, históricamente elaborados. El motivo, también exterior al texto, es reconocible en el fragmento y se relaciona con los sentidos generales del texto por su inclusión en un tema. Así, temas y motivos constituyen unidades de significado estereotipadas, recurrentes en un texto o un grupo de textos y capaces de caracterizar áreas semánticas determinantes.

Transposición y dialéctica de las imágenes

La imagen posee una sustancia expresiva específica por su condición de soporte de operaciones indiciales. Es por ello que, en vistas al análisis transpositivo de la pintura a la fotografía, el paradigma de inferencias indiciales (Ginzburg 1982), por el que las imágenes son consideradas arena de exposición de marcas y huellas, se vuelve un aspecto central a tener en cuenta.² En relación con dicho paradigma, la inferencia peirciana denominada «presuntiva» o «abductiva», que se distingue de la abducción simple, es la inferencia hipotética construida sobre la base de premisas inciertas, que procede a través de un encadenamiento de hipótesis desde confrontaciones sucesivas con los textos. El procedimiento abductivo puede conectarse con los dos modos principales de inversión psicológica en la imagen, concebidos por Ernst Gombrich (1960): el reconocimiento y la rememoración, que anulan la creencia de que exista una mirada inocente; por el contrario, el espectador siempre tiene un papel proyectivo extremadamente activo.³ Así como el espectador se rige por

² Para el estudio de los modos de articulación del lenguaje históricamente disponible y el desentrañamiento de los múltiples hilos con que un individuo está vinculado a un ambiente y a una sociedad determinados, Carlo Ginzburg se ocupó de proceder mediante la reconstrucción de fragmentos. De esta manera, el trabajo del historiador sería capaz, a través de un sutil análisis de síntomas e indicios, de comprender profundamente los testimonios mediante el desciframiento de realidades significativas, que de otro modo resultarían difíciles de percibir. A partir de un recorrido por el método morelliano, en comparación con los procedimientos de Sherlock Holmes y su parentesco con el psicoanálisis freudiano, Ginzburg entrevé una triple analogía, no sólo basada en coincidencias biográficas sino en un espíritu de época que, hacia las décadas de 1870-80, asistió al delineamiento de un paradigma de indicios apoyado en la sintomatología. Este modelo posibilita la captación de una realidad por medio de la lectura de síntomas, vestigios infinitesimales, indicios, rasgos secundarios, datos marginales y detalles a primera vista triviales que, no obstante, resultan reveladores de determinados hechos no susceptibles de ser experimentados directamente por el observador. El conocimiento indirecto, indicial y conjetural, propio de disciplinas eminentemente cualitativas, cuyos objetos de estudio suelen constituirse como casos individuales, pertenece a un paradigma que se distancia del sentido positivista y reclama para sí un estatuto de cientificidad diferente del ideal de cuantificación de las ciencias de la naturaleza.

³ Dicho con otras palabras, esta cuestión también es conocida como la «*regla del etc.*»: «Haciendo intervenir su saber previo, el espectador de la imagen *suple*, pues, lo no representado, las lagunas de la representación. Esta complementación interviene en todos los niveles, del más elemental al más complejo, siendo el principio de base establecido por Gombrich el de que una imagen nunca puede representarlo *todo*. (...) En resumen, el papel del espectador, según Gombrich, es un papel extremadamente activo: construcción visual del «reconocimiento», activación de los esquemas de la «rememoración» y ensamblaje de uno y otra con vistas a la construcción de una visión coherente del conjunto de la imagen. Se

esquemas que no se pueden sustraer a las condiciones materiales de las formaciones sociales que los engendran, el estudio de las imágenes es histórico, ya que tiene en cuenta la relación establecida con las imágenes en un cierto contexto simbólico. Con respecto a la plausibilidad de extraer una historia de las ideas a partir de la historización de las imágenes, que se guía mediante pruebas de tipo indiciario, José Emilio Burucúa expone:

(...) las imágenes se tornan documentos humanos, grávidos de información histórica, porque al descubrirse los lazos que las unieron al medio cultural y a los hombres *concretos*, de carne y hueso, del pasado, las formas artísticas nos revelan la estructura psicológica predominante en la clase y en el período para los que fueron creadas, los estados mentales y las actitudes dominantes de una época (Burucúa 1992:13, cursivas en el original).

Según Gerard Genette (1982), el objeto de la poética no es el texto considerado en su singularidad, sino la trascendencia textual del texto. Dicha «transtextualidad» está dada por relaciones que ponen a un texto en relación con otros, sea de manera manifiesta o velada. El caso que este artículo explora refiere a un ejemplo de «hipertextualidad», en tanto implica una relación que mantiene unido a un hipertexto (la fotografía) con un hipotexto anterior (la pintura). Como reconoce Genette, es posible que el hipertexto no hable en absoluto del hipotexto, pero no podría existir sin este último. La operación por la cual el hipertexto surge como un derivado de un texto anterior puede ocurrir por transformación, imitación o transposición, en la estabilidad precaria del juego entre similitudes y diferencias.

Una de las condiciones de posibilidad de la transposición es la conservación de la especificidad del sustituido por el sustituyente: «Para que haya desvío, tiene que subsistir una tensión, una distancia entre los dos sistemas, de los cuales el primero queda presente, aunque sea implícitamente» (Grupo μ (1987):161). Ahora bien, para establecer las filiaciones entre piezas visuales de tiempos tan dispares es preciso detectar ciertos aires de parentesco entre expresiones faciales y gestos corporales, escala cromática e iluminación, etc. En este sentido, en los apartados subsiguientes se procuran extraer las consecuencias del

comprende por qué es tan central en toda la teoría de Gombrich este papel del espectador: es él quien *hace* la imagen» (Aumont 1990 (1992):92-95, cursivas en el original).

análisis de los objetos que integran el ejemplo de transposición, a la luz de los encadenamientos y las discontinuidades que presentan.

El lenguaje, además de participar en la transmisión de saberes, es capaz de crear relaciones. Así, el estudio de la traducción intersemiótica tiene en cuenta los recorridos de sentido a través de las sustancias de la expresión, en función de su carácter sincrético, para mostrar las transferencias y los pasajes de sentido entre manifestaciones sensibles, comprendidas como conjuntos significantes que no se circunscriben a la idea de representación conceptual o mental. «Si es cierto que (...) el signo es una presuposición recíproca de formas expresivas y formas de los contenidos, y también una organización contemporánea de los contenidos semánticos y las sustancias expresivas, no puede ser cierto que existan pensamientos que permanecen iguales cuando se expresan con formas expresivas distintas», indica Paolo Fabbri (1998 (2000):58).

La pintura y la fotografía no sólo presentan historias y teorías diferentes, sino también condiciones de producción y distribución divergentes. La particularidad del caso que a continuación se examina, es la exposición sincrónica de la serie escogida, que pone en evidencia la operación de transposición que mantiene unidas a la pintura y la fotografía como un efecto del acto de curaduría, convirtiéndola en una transposición *contingente* (en un sentido doble: por el carácter temporal de la exposición y por el gesto curatorial que instituye la relación). El vínculo entre ambas imágenes resulta de intereses *externos*, lo cual no implica la inexistencia de fundamentos *internos* a la serie que, una vez puesta en contigüidad, habiliten pensarla desde el punto de vista de sus relaciones hipertextuales.

La *nueva* situación de enunciación,⁴ que trasciende cada obra por separado, pretende orientar la visualización de las imágenes de manera comparativa. De allí resulta que la transposición sea un efecto *buscado*. El enunciador presupuesto interpela fuertemente a los enunciatarios desde la propuesta de establecer una relación inédita entre piezas artísticas, separándolas de su

⁴ La *dimensión enunciativa* implica la construcción del texto en una situación comunicacional, a través de dispositivos que no necesariamente son de carácter lingüístico: «¿Existe una organización del sentido del cuadro que recurra a unidades expresivas no coincidentes con lo que pueden descubrir las palabras en el cuadro? La respuesta, por definición, es sí (...). La pintura, con medios propios, muy específicos, puede expresar unos modos de inscripción de la subjetividad y la intersubjetividad exactamente igual que el sistema pronominal de la lengua. No se trata únicamente de isomorfismo: también puede haber traducción (...), organización de la enunciación en un texto visual» (Fabbri 1998(2000):44-84).

natural ubicación en los circuitos para los que habían sido concebidas. Desde el plano de la economía visual, una vez dentro del nuevo marco enunciativo, el gesto arbitrario sale al encuentro de la materialidad de las obras, que nunca ha suspendido el proceso de semiosis que inquieta al acto de ver. Los efectos de sentido que se producen a raíz del intercambio y juego recíproco de la pintura y la fotografía se orientan hacia la adopción de una perspectiva crítica por parte de los destinatarios, de quienes se presuponen las competencias necesarias para ejercer dicho acto relacional de contemplación:

Que la legibilidad de la imagen dialéctica se considere como un momento de la dialéctica de la imagen significa al menos dos cosas. Por un lado, *la misma imagen dialéctica produce una lectura crítica* de su propio presente, en la conflagración que provoca en él con su Antaño (que, por lo tanto, no es simplemente su «fuente» temporal, su esfera de «influencia» histórica). Produce una lectura crítica, en consecuencia un efecto de «cognoscibilidad» (*Erkennbarkeit*), en su movimiento mismo de choque, donde Benjamin veía «la verdad cargada de tiempo hasta explotar». Pero esta misma lectura, por explosiva y por ende deslumbrante, sigue siendo ilegible e «inexpresable» mientras no se enfrente con su propio destino, bajo la figura de otra modalidad histórica que la pondrá como *diferencia*. Por otro lado, *la crítica de la imagen produce además una imagen dialéctica*; en todo caso, ésta sería su tarea más justa (Didi-Huberman 1992 (1997):123, cursivas en el original).

Teniendo en cuenta las observaciones preliminares, a continuación realizaremos el análisis de la pintura y la fotografía mencionadas, a partir de la identificación de los aspectos retóricos, temáticos y enunciativos que definen los géneros y estilos a los cuales pertenecen las obras, y de los elementos propiamente plásticos que Jacques Aumont (1990 (1992):144) señala como las características que constituyen a la imagen en cuanto conjunto de formas visuales, a saber: a) la *superficie* de la imagen y su organización; b) la gama de los *valores*; c) la gama de los *colores* y sus relaciones de contraste; d) los elementos *gráficos*; e) la *materia* de la imagen misma.

La vida de las imágenes

Bartholomäus Bruyn d. Ä. (traducido al castellano como Barthel Bruyn el Viejo) [1493, Wesel ?–1555 Köln], fue el retratista del Renacimiento más importante de

Köln y uno de los más relevantes del siglo XVI. Con su muerte no del todo esclarecida concluye la etapa quizá más productiva de la pintura renacentista de la ciudad.

En la pieza seleccionada (*cf.* figura 1) el retrato de la mujer que en su mano derecha sostiene un clavel inscribe su pertenencia a una de las familias patricias de la época. La parte superior del retrato original era semicircular y probablemente formaba una pareja con la tabla del esposo de la retratada, que en términos de la heráldica debía ocupar la posición tradicional del hombre a la derecha de la mujer.⁵ Ambas figuras fueron pintadas en soportes de dimensiones prácticamente iguales y bajo la perspectiva de un retrato de medio cuerpo, tienen el mismo fondo azul, la misma iluminación desde la izquierda que genera la sombra proyectada por sus cuerpos a la derecha, el mismo dibujo con trazos precisos de los personajes representados.



Figura 1. Bartholomäus Bruyn d. Ä. *Bildnis einer jüngeren Frau mit Nelke*, um 1538, Öl auf Eichenholz, 37 x 30 cm, Wallraf-Richartz-Museum & Foundation Corboud, Köln, Inv.-Nr. WRM 266.

El género de esta pintura de Bruyn es el retrato y el estilo de la obra es realista.⁶ A pesar del apreciado reconocimiento entre sus contemporáneos, dicho género no contaría con una tradición en Köln sino hasta la creación y el impulso de una escuela a cargo del artista. A diferencia de sus pinturas religiosas, los motivos que caracterizan el retrato de Bruyn aluden a diversos detalles de la vida en las altas esferas sociales. La riqueza de la mujer se infiere a partir de los ornamentos y joyas que adornan su vestimenta, el cinturón, el pectoral y la cofia.

⁵ El origen de dicha disposición se remonta a la época en la que el pretendiente, cuando no recibía el consentimiento de los padres o hermanos de la mujer con la que quería casarse, para defenderse de un eventual ataque necesitaba tener libre su costado derecho para poder desenfundar velozmente al arma.

⁶ «El *estilo* no es un asunto "acústico-decorativo", como lo dice en alguna parte Borges, es un asunto de *praxis*, y en consecuencia también de *ethos* del pensamiento y del pensador», dice Jean-Luc Nancy (1993 (2003):41). En esta línea, el realismo es un conjunto de reglas sociales que rigen la relación de la representación con lo real de modo satisfactorio *para la sociedad que establece esas reglas*. Siguiendo a Aumont, el *efecto de realidad* o *efecto de lo real* designa, pues, «el efecto producido sobre el espectador, en una imagen representativa (cuadro, foto o película, poco importa en principio), por el conjunto de los indicadores de analogía» (1990 (1992):117).



Figura 2. Hendrik Kerstens, *Bag*, November 2007, Farbnegativ(C-Print auf Dibond, 100 x 88 cm, Auflage: 5/6, Teutloff Photo + Video Collection, Bielefeld.

Hendrik Kersten [1956 Den Haag] es un fotógrafo especializado en el retrato. Sus piezas recuperan la tradición renacentista italiana (Sandro Botticelli, Leonardo Da Vinci), así como el trabajo de algunos autores holandeses del siglo XVII (Johannes Vermeer, Rembrandt).

A partir del uso de la técnica fotográfica para recordar pinturas de siglos pasados y con un intenso trabajo de claroscuro, la composición, la coloración y la iluminación, alistan a la fotografía, puesta en relación con la pintura de Bruyn, en la tradición holandesa o alemana del género del retrato (figura 2). La obra conforma una dupla con otra fotografía, que también pertenece a la serie de retratos que el fotógrafo hizo de su hija Paula en diferentes poses que se inspiran en obras maestras

de la pintura europea. En este punto, es comparable con ciertos trabajos contemporáneos del fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto o de la fotógrafa holandesa Desiree Dolron.

Ante el interrogante acerca de la especificidad del sustituido que conserva el sustituyente, es posible señalar los siguientes pasajes y transferencias entre las imágenes seleccionadas, a partir del reconocimiento de similitudes y diferencias o desvíos entre los que se destaca el cambio de soporte: tanto la figura de *Bildnis einer jüngerer Frau mit Nelke* como la de *Bag* orientan su torso hacia la izquierda y tienen puesta una cofia blanca. Ambas son mujeres jóvenes, de tez blanca, casi sin maquillaje. En la pintura, la luz proyecta una sombra del cuerpo de la mujer, mientras que el fondo cubierto de penumbra de la fotografía apenas deja entrever el contorno de los hombros; la pintura, en cambio, muestra una mesa en la que se apoyan las manos. En ella, la mirada apunta hacia la izquierda; en la foto, la mirada se fija en el objetivo de la cámara y el rostro es lo único que deja ver la polera negra sobre un fondo aún más oscuro.

Los títulos de las obras renacentista y fotográfica colocan el acento en el clavel y la bolsa, respectivamente: en la pintura, el clavel simboliza la Pasión de Cristo; el nombre de la flor, dado por catalanes, recuerda al aroma del clavo de olor, que a su vez remite por su forma al término latino *clavus*, del que surgió la palabra «clave». *Clavus* se conecta con la idea de *claudere*, de raíz indoeuropea *kleu*, que significa «cerrar». La Pasión engloba los acontecimientos narrados en los

los evangelios que Jesús protagonizó entre la última cena y su crucifixión, muerte y resurrección. Los clavos de la cruz son un signo de su muerte, clausura de la vida. Pero el expresivo rostro de matices sutiles deja asomar en el retrato una media sonrisa que desliza cierto contraste con su figura piadosa. En la fotografía, el motivo de la sustitución de la cofia por una banal bolsa blanca de plástico, abre un amplio campo temático de asociaciones entre lo alto y lo bajo, la cultura pop y el arte elevado, así como una visión de la moda como práctica social y estética estimulada por la tendencia inmoderada al consumo, y de la crítica a la figura de la novia convertida en un producto más del mercado, mediante la combinación de la sinécdoque «el velo por la novia»⁷ y de la ironía que desencadena la bolsa de plástico puesta como un velo, cuyo efecto es la distancia con respecto a la sociedad de consumo de masas, incluso en su versión ecologista.⁸

Genealogía de las semejanzas

En las pinturas medievales, los retratos se identificaban menos por la similitud fisionómica que por su posición dentro de la totalidad de la composición,

⁷ El impacto que causó el vestido blanco de la ceremonia nupcial de la Reina Victoria en 1840 definió un cambio en la moda que continúa hasta la actualidad (incluso países como China han paulatinamente incorporado el blanco que domina la tendencia occidental). El velo a tono con el immaculado color del vestido (expresión de paz, pureza e inocencia) remite a los valores de virginidad y modestia de la novia, que prescriben su retiro de la vida exterior para quedar a disposición del esposo. Por otra parte, introducidas hacia la década de 1970, las bolsas de plástico rápidamente ganaron popularidad gracias a su distribución gratuita en tiendas y mercados, convirtiéndose en el objeto cotidiano más usado para trasladar mercancías, aislar la basura doméstica y hacer publicidad. Se calcula que en el mundo circulan entre 500 mil millones y un billón de bolsas plásticas no biodegradables. En la fotografía *Bag*, por la forma de las asas, se trata de una bolsa económica del tipo camiseta, fabricada con polietileno de alta densidad que permite transportar hasta 12 kg de mercancías.

⁸ Ante la amenaza ambiental por los efectos devastadores del cambio climático y la polución, diseñadores y grandes firmas han lanzado la moda *green* dirigida a una clientela acaudalada con tendencias ecosustentables, basadas en el uso de materia prima reutilizable, fibras naturales y tinturas sin químicos. Para los amantes del *vintage* deseosos de poseer piezas únicas y que se pretenden contestatarias de las consecuencias contaminantes de la sociedad de consumo, el mercado les brinda la posibilidad de vestir basura a la moda y conservar la conciencia tranquila. Vestidos hechos a base de paquetes de sopas, de paraguas viejos, de papel periódico, de bolsas de plástico o de condones; candelabros de biomes sin tinta, botas hechas con bolsas de plástico; pulseras confeccionadas con teclas de máquinas de escribir; collares de tapitas de cervezas; remeras de ganchos de madera, son algunos de los productos de firmas como Armani, Levi, Gap, Nike, Marks & Spencer, que apuestan a la llamada «moda orgánica».

regida por la proporción desigual entre los (más pequeños) retratados y las (más grandes) figuras de la santidad. El retrato como género adquirió desde el Renacimiento un significado nuevo, autónomo, en parte gracias a las actividades coleccionistas de los humanistas y, sobre todo, al nuevo contexto de valoración de la individualidad en la esfera artística.⁹ Tiziano ideó formatos y fórmulas del retrato cuyas influencias se prolongaron hasta el siglo XIX. Como señala Gisèle Freund, en ese momento particular de la historia, signado por el ascenso político de amplias capas sociales, el retrato fotográfico representó el acto simbólico por excelencia que vino a satisfacer las demandas de exhibición de los individuos de la clase ascendiente: «Esa evolución transformaba al mismo tiempo la producción artesana del retrato en una forma cada vez más mecanizada de la reproducción de rasgos humanos. El retrato fotográfico es el grado final de esa evolución» (Freund 1974 (1983):13).

Con el transcurso de los años, la reducción de los tiempos de exposición, el aumento del tamaño y del brillo de la imagen, entre otros avances técnicos respecto a los comienzos de la fotografía, condujeron a la proliferación de los estudios retratistas. Hacia la década de 1850, el método de sensibilizar placas de vidrio con sales de plata por medio del colodión se fue convirtiendo en el medio más usado para el sistema de producción en serie del retrato. La enorme demanda de retratos de familia se debió en buena medida a la sensibilidad frente a la muerte durante el siglo XIX, cuando era muy alta la tasa de mortalidad, especialmente en la infancia.

De acuerdo con el curador de la exposición del museo de Köln, «El retrato oval» (1842), relato corto de Edgar Allan Poe, puede leerse como una confrontación temprana con las repercusiones del proceso de daguerrotipia, y en particular con sus implicancias para el retrato. El estupor delirante, lleno de terror y respeto, que poseía los sentidos del narrador ante la contemplación del lienzo, envuelve la historia extraña y singular de la mujer del retrato, cuya subyugante expresión de realidad y vida era correlativa a su muerte.¹⁰ Este punto recuerda

⁹ Según Aumont, «el sistema para nosotros dominante, el que se impuso en la pintura occidental a partir de principios del siglo XV con la *perspectiva artificialis*, se ha pretendido copiar la perspectiva natural que actúa en el ojo humano. Pero esta copia no es inocente y, al hacer esto, se da a la visión el papel de modelo de toda representación. Así, la perspectiva centrada, fotográfica, es también testimonio, aunque lo hayamos olvidado la mayor parte del tiempo, de una elección ideológica o, más ampliamente, simbólica: hacer de la visión humana la regla de la representación» (1990 (1992):226, cursivas en el original).

¹⁰ Hacemos referencia al siguiente pasaje: «(...) pues el pintor habíase exaltado en el ardor de su trabajo y apenas si apartaba los ojos de la tela, incluso para mirar el rostro de su esposa. Y *no*

no sólo el pasaje recurrentemente citado de Susan Sontag acerca del retrato de Shakespeare, sino también las pioneras consideraciones de André Bazin (2008) sobre la síntesis de reliquia católica y fotografía en el Santo Sudario de Turín. Partiendo de allí puede señalarse un conjunto de problemas que tuvieron un papel fundamental en las críticas de arte posteriores al invento de la fotografía y en la discusión sobre su relación con otras artes visuales. En cuanto al aspecto de la fotografía tan admirado como temido, su asociación con la muerte, Krischel menciona el uso específico del motivo romántico del *Doppelgänger*,¹¹ como también ilustra la novela de Oscar Wilde *El retrato de Dorian Gray* (1890).

Las prácticas de hacer, experimentar y mirar participan de la presentificación de lo ausente, «el retorno de lo muerto», aquella sensación que Roland Barthes atribuye al carácter indicial de la fotografía. Se trata de una ruptura de la conciencia de identidad del sujeto fotografiado en el instante mismo en que deviene objeto de la fotografía: el arribo de lo inauténtico, la conversión de uno mismo en espectro, el embalsamamiento del tiempo por la fotografía. Como constancia de lo que en algún momento *ha sido y por eso ha estado ahí*, la fotografía inmoviliza el tiempo, lo deja atascado en ella y, así, se vincula antropológicamente con la muerte: «Pues es necesario desde luego que, en una sociedad, la Muerte esté en alguna parte; si ya no está (o está menos) en lo religioso, deberá estar en otra parte: quizás en esa imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida» (Barthes 1980 (2006):142). Asimismo Siegfried Kracauer (1960) planteó que la fotografía puede entenderse como un fantasma que destruye más de lo que preserva, y Daniel Arasse (1987) sugirió una analogía entre la cámara fotográfica y la guillotina.

«La vida en la muerte» fue el primer título que Poe había imaginado para su relato. «[Este] no es una reflexión vaga sobre el surgimiento de un nuevo medio,

quería ver que los tintes que esparcía en la tela eran extraídos de las mejillas de aquella mujer sentada a su lado. Y cuando pasaron muchas semanas y poco quedaba por hacer, salvo una pincelada en la boca y un matiz en los ojos, el espíritu de la dama osciló, vacilante como la llama en el tubo de la lámpara. Y entonces la pincelada fue puesta y aplicado el matiz, y durante un momento el pintor quedó en trance frente a la obra cumplida. Pero, cuando estaba mirándola, púsose pálido y tembló mientras gritaba: "¡Ciertamente, ésta es la *Vida* misma!", y volviéndose de improviso para mirar a su amada... *¡Estaba muerta!*» (Poe (2010):448, cursivas en el original).

¹¹ El doble fantasmagórico de una persona viva es una figura recurrente en la mitología nórdica y germánica, que la considera un augurio de muerte. En el romanticismo, el fenómeno del doble se asocia con la materialización del lado oscuro y misterioso, con la sombra del ser humano, a diferencia de la literatura anterior, en la que el motivo del *Doppelgänger* se usaba para lograr un efecto cómico.

sino una alegoría precisa sobre la competencia entre la pintura y su joven rival llamada fotografía», señala Krischel (2010:23). La brevedad del relato conforma un contraste interesante con la temática de la duración en las artes visuales. La longitud de tiempo necesaria para crear un retrato fue tema de debate mucho antes de la invención de la fotografía, que posteriormente introdujo nuevas soluciones y complicaciones a la cuestión.

El retrato, tanto en la pintura como en la fotografía que líneas arriba hemos analizado, parece retomar las escenas finales de la Pasión, donde la clave está dada por la vida en la muerte: milagro de resurrección. La conexión entre comienzo y desenlace presupone que la vejez es el futuro de la juventud, según la visión de que la vida es un proceso de desarrollo continuo hacia la muerte. Pero si el itinerario de la exposición seguía irónicamente el tránsito de la vida como alegoría de la Pasión, incluyendo el renacimiento *post mortem*, los protagonistas que lo atravesaban no se enfrentaban a confrontaciones dualistas. La muestra de arte ofrecía una abundancia de ejemplos que trazaban la complementariedad de presente y pasado, salvación y destrucción, bien y mal, mortalidad e inmortalidad, realidades y posibilidades, vida y muerte.

Conclusiones. La imagen y sus armónicos

A lo largo de este artículo hemos examinado un caso artístico de traducción intersemiótica, desde el análisis detallado de la pintura *Bildnis einer jüngeren Frau mit Nelke* (1538) de Bartholomäus Bruyn y de la fotografía *Bag* (2007) de Hendrik Kerstens, teniendo en cuenta su puesta en relación a partir del contraste entre las características retóricas, temáticas y enunciativas.

A la luz de los sentidos actualizados por la yuxtaposición de la pintura y la fotografía, hemos indagado el fenómeno por el cual la transposición emerge como resultado de un proyecto que sobrevuela la individualidad de las obras. En este sentido, una obra de arte no se comprende ni en su novedad absoluta ni en su posibilidad de retornar exclusivamente a las fuentes como pura reproducción: los pensamientos basados en la postulación de un dilema, los pensamientos binarios, no pueden dar cuenta de la dialéctica presente en la economía visual. «Cuando una obra logra reconocer el elemento mítico y conmemorativo del que *procede* para *superarlo*, cuando logra reconocer el elemento presente del que participa para superarlo, se convierte entonces en una “imagen auténtica” en el sentido de Benjamin», señala Didi-Huberman (1992 (1997):131, cursivas en el original).

Como hemos intentado mostrar a partir del análisis del ejemplo de transposición, entre la pintura y la fotografía no se recrea un vínculo tal como si determinado «ideal», asimilable a una «esencia del arte», reviviera a través de un tiempo cronológico homogéneamente representado. No se trata de concebir a la fotografía como un medio de transmisión capaz de hacer resurgir un origen perdido, restituyéndolo a la actualidad bajo el supuesto de la imitación de obras antiguas por obras más recientes. No hay, en esta línea, imitación; tan sólo exposición del artificio que regula los anacronismos y las supervivencias en la historia del arte. Según la concepción warburguiana de las reapariciones de las formas, se sustituye el modelo natural de los ciclos de vida y muerte, y de grandeza y decadencia, por un modelo cultural de la historia, a distancia de las concepciones continuistas y evolucionistas. Así, las imágenes que hemos indagado son históricas (Pintura, Fotografía), pero también anacrónicas (Fotografía de la Pintura, Pintura de la Fotografía).

Una obra artística, sea pictórica o fotográfica, como el caso que en lo extenso de estas páginas hemos desarrollado, no se puede comunicar desde la transmisión de su contenido. Como dice Walter Benjamin en «La tarea del traductor»,

Así como las manifestaciones de la vida están íntimamente relacionadas con todo ser vivo, aunque no representen nada para éste, también la traducción brota del original, pero no tanto de su vida como de su «supervivencia», pues la traducción es posterior al original. Y sin embargo, para las obras importantes que nunca encuentran a sus traductores adecuados en la época de su creación, indica la fase de su supervivencia. La idea de la vida y de la supervivencia de las obras debe entenderse con un rigor totalmente exento de metáforas (Benjamin (1967):78).

Para comprender la relación entre la pintura y la fotografía de la exposición «Auf Leben und Tod» es, pues, preciso volver evidente la imposibilidad de establecer el análisis de las imágenes a partir de una teoría de la traducción como copia de un original que despliegue vínculos de semejanza o habilite la comparación de igualdades abstractas. En los ecos y las actitudes de su supervivencia, como sostiene Benjamin, el original necesariamente se ve modificado. La traducción se produce por la transferencia de un lenguaje o de una sustancia de la expresión a otra siguiendo el *continuum* de las transformaciones.

Este artículo ha buscado reflexionar sobre el potencial heurístico del cruce entre el análisis de la traducción intersemiótica y de las operaciones figurales, por una parte, y, por la otra, el proceso crítico de trasfondo que piensa a las imágenes como una cristalización significativa de modos culturales de saber, actuar y creer, atravesados por olvidos y redescubrimientos, procesos conscientes e inconscientes, supervivencias y anacronismos. ■

REFERENCIAS

- ARASSE Daniel
1987 *La Guillotine et l'Imaginaire de la terreur*, París: Flammarion; (tr. esp.: *La guillotina y la figuración del Terror*, Barcelona: Labor, 1989).
- AUMONT Jacques
1990 *L'Image*, París: Nathan; (tr. esp.: *La imagen*, Barcelona: Paidós, 1992).
- BARTHES Roland
1980 *La Chambre claire : Note sur la photographie*, París: Gallimard; (tr. esp.: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires: Paidós, 2006).
- BAZIN André
(2008) *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp.
- BENJAMIN Walter
(1967) «La tarea del traductor», en *Escritos escogidos*, Buenos Aires: Sur, 77-88.
- BURUCÚA José Emilio
1992 «Introducción», en A.A.V.V., *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 7-15.
- DIDI-HUBERMAN Georges
1992 *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, París, Minuit; (tr. esp.: *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial, 1997).
- FABBRI Paolo
1998 *La svolta semiotica*, Roma: Laterza; (tr. Esp.: *El giro semiótico*, Barcelona: Gedisa, 2000).
- FREUND Gisèle
1974 *Photographie et société*, París: Seuil; (tr. esp.: *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili, 1983).
- GENETTE Gerard
1982 *Palimpsestes: La Littérature au second degré*, París: Seuil; (tr. esp.: *Palimpsestos*, Madrid: Taurus, 1989).
- GINZBURG Carlo
1982 «Spie. Radici di un paradigma indiziario», in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino: Einaudi; (tr. esp.: «Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales» en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e Historia*, Gedisa: Barcelona, 2008: 185-239).
- GOMBRICH Ernst
1960 *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London: Phaidon; (tr. esp.: *Arte e ilusión*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979).
- GRUPO μ
(1987) *Retórica general*, Buenos Aires: Paidós.
- KRACAUER Siegfried
1960 *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press; (tr. esp.: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona: Paidós, 2001).
- KRISCHEL Roland
2010 "Leben im Tod. Das Porträt in Malerei und Fotografie", en *Auf Leben und Tod. Der Mensch in Malerei und Fotografie. Die Sammlung Teutloff zu Gast im Wallraf*,

Köln: Wallraf-Richartz-Museum & Foundation Corboud, München: die Autoren Hirmer Verlag GmbH, 18-41.

NANCY Jean-Luc

1993 *Le sens du monde*, Paris: Editions Galilée; (tr. esp.: *El sentido del mundo*, Buenos Aires: La marca, 2003).

POE Edgar Allan

1842 «El retrato oval», en *Cuentos completos* (traducción y notas de Julio Cortázar), Buenos Aires: Edhasa, 2010: 445-48

SONTAG Susan

1977 *On Photography*, New York: Farrar, Straus and Giroux; (tr. esp.: *Sobre la Fotografía*, Bogotá: Alfaguara, 2005).

STEIMBERG Oscar

1998 *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires: Atuel.

WARBURG Aby

(1992) «Arte del retrato y burguesía florentina. Domenico Chirlandalo en Santa Trinita. Los retratos de Lorenzo de Medici y de sus familiares», en A.A.V.V., *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 21-57.