

MAPAS DEL SUJETO

COORDENADAS PARA UNA CARTOGRAFÍA PERMEABLE

Ángel L. Pérez Villén *

2008

* Publicado en: PÉREZ VILLÉN, Ángel Luis: "Coordenadas para una cartografía permeable". En: *Traslaciones*. Córdoba: Edita Ayuntamiento de Córdoba, Delegación de Cultura y Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, pp. 109-111, 138-143. [Catálogo de exposición. ISBN: 978-84-89409-98-9].

“Me acuerdo de una revista que se llamaba *Je Sais Tout* y cuyo símbolo era un hombre con forma de globo terráqueo (¿o no era más bien un globo terráqueo convertido en cara?)”.

Georges Perec¹

“Es mi modo de ser no ser ninguno”.

Álvaro Campos²

“Y también tú querrás que todo esté demediado y desgarrado a tu imagen, porque belleza y sabiduría y justicia existen sólo en lo hecho a pedazos”.

Italo Calvino³

La crisis del sujeto no se cuestiona por nadie pero ¿qué amplitud tiene la crisis? ¿desde cuando se viene padeciendo? No sé si lo más prudente sería retrotraerse secularmente, al menos hasta la época del romanticismo o quedarnos más cerca, en el inquieto y díscolo siglo XX. Es Wellmer⁴ uno de los autores que mejor describe la situación crítica que afecta al paradigma de la razón. Se refiere a tres niveles, el primero de raíz psicológica y en relación a la tesis de Nietzsche, retomada por Freud y que se filtra a buena parte de la literatura europea del pasado siglo en la que se pone en cuestión la autonomía del sujeto y su extrañeza al descubrir la otredad del yo; es decir la irracionalidad de los instintos, la atracción del deseo y el poder...

Síntomas que pueden hallarse en algunos de los relatos clave de la novela del siglo XX. Ahí está el *Hombre sin atributos* de Robert Musil, aquejado de una profunda incompetencia para hacerse con el control del sujeto contemporáneo o precisamente dibujando el perfil de éste. También el Gregorio

¹ *Me acuerdo*. Editorial Berenice, Córdoba, 2007. Pág.40.

² “Opiario”, en PESSOA, Fernando: *Un corazón de nadie. Antología poética (1913-1935)*. Círculo de Lectores, Barcelona, 2001. Pág. 319.

³ *El vizconde demediado*. Editorial Siruela, Madrid, 1999. Pág. 53

⁴ “La dialéctica de la modernidad y postmodernidad” en PICO, JOSEP (Cdor.): *Modernidad y postmodernidad*. Alianza Editorial, Madrid, 1992. Págs. 103 ss.

Samsa de la *Metamorfosis* de Kafka y no digamos los personajes patafísicos de *Ubu*, los desterrados de Brecht, los marginales de Beckett o los vividores de Boris Vian. A la cita no pueden faltar ni la náusea existencialista ni el relato escalofriante del monstruo interior que nos legó Artaud. Por su parte Italo Calvino⁵ nos propone la posibilidad de asumir la crisis como algo irreversible y acostumbrarnos a convivir con ella. Uno de sus personajes está desmembrado, incompleto en su anatomía y no obstante postula dicha carencia como una virtud. Otro no existe pero su moral y empeño en hacer bien las cosas le otorgan la oportunidad de experimentar los sinsabores de la vida.

Otro campo de batalla es el de la razón instrumental, explícito en la obra de Adorno y Horkheimer y que en Foucault deriva en torno a la cuestión de la identidad, puesta en entredicho ya por Walter Benjamín al hablar del “hombre privado”, testimonio de la crisis conjunta del sujeto y el lenguaje moderno⁶. En esta línea han continuado otros autores —Lacan, Guattari, Deleuze, Jameson— que postulan la identidad como una construcción abierta y en permanente negociación, ya sea desde la perspectiva de género, como desde la crisis profunda del sujeto, lo que nos lleva a una nueva concepción de la identidad que se establece en torno a parámetros más complejos y diversos que los tradicionales: el cuerpo, el sexo, el espíritu. El tercer escenario se hace fuerte en la desconfianza hacia el sujeto como gestor de significados y supone un descalabro importante para la importancia del lenguaje como espacio autónomo en el que se refugia el logos del ser. Aquí reina el discurso de Wittgenstein.

Por más que el estructuralismo o las secuelas de sus últimos paladines desde la Escuela de Frankfurt —en especial Habermas y de alguna manera Gadamer aunque no pertenezca a ella— se esforzaban en mantener operativa e incólume la razón, lo cierto es que ya existían instigadores que la habían puesto en cuestión (Heidegger) y continuaban haciéndolo (Jünger). Quizás fuese culpa del nihilismo, quizás de la incipiente postmodernidad —hay que citar a dos autores del momento, como Susan Sontag y Hans Magnus Enzensberger— quizás del llamado postestructuralismo francés, que también colaboró en la desacreditación del carácter performativo del lenguaje, en su precipitada caída y en la crisis absoluta de cualquier atisbo de sentido: Alain Robbe-Grillet, Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida, Jean Francois Lyotard y Baudrillard.

Ante este panorama **Mapas del sujeto** pretende sondear las coordenadas que referencian algunas de las posibles construcciones del sujeto contemporáneo. La empresa la llevamos a cabo gracias al trabajo de Irene Andessner, Sophie Calle, Rafael Garzón y Rafael Señán, Pierre Gonnord, Paco Lara-Barranco, Humberto Rivas, Beat Streuli y Darío Villalba. Se trata, por tanto, de una muestra colectiva sobre la figura humana y de cómo ésta se revela en signo espurio de una identidad en tránsito, en muchos casos fronteriza y permeable a cualquier tipo de cuestionamientos, mimetismos, contaminaciones y camuflajes, poniendo en conflicto algunas de las certezas

⁵ Los personajes que se citan son los protagonistas de las novelas *El vizconde demediado* y *El caballero inexistente*.

⁶ SOLANS, Piedad: “Cuerpo, pantalla e identidad en la estética posmoderna”. *Lápiz*, nº: 155, Madrid. Pág. 33 s.

que constituyen las señas de identidad del sujeto. Así que procedemos a figurar un atlas de los territorios donde habita el individuo actual, nos abismamos⁷ ante la exploración de los confines solapados por la experiencia de la extrañeza, de la otredad del ser, de la más ramplona cotidianidad, de la emergencia de lo insólito...

A propósito del análisis de la obra de Roni Horn⁸ se menciona una cualidad de la imagen representada —a primera vista un retrato femenino— consistente en actuar como reflejo del entorno, como imagen especular de las condiciones atmosféricas que afectan al sujeto retratado. De la misma manera podría decirse que, extrapolando del caso particular al género del retrato, la morfología que solemos reconocer como integrante y aglutinante de las cualidades del sujeto, en realidad se debería al sedimento azaroso de un conjunto de caracteres tipológicos, a los efectos de la globalización o a su contraria —la resurrección del temido *genius loci* transvanguardista— a la construcción de la identidad por imperativos culturales, sociales, políticos, etc... En consecuencia y a través de un género como el retrato fotográfico, constatamos la posibilidad de un amplio registro que podría comenzar a articularse en torno a identidades portátiles y perecederas anidadas en el interior del personaje⁹ —escorado de manera irremisible hacia su desaparición— solapándose otras y emitiendo señales intermitentes que destellan significando la peculiaridad de cada sujeto.

El repertorio es tan vasto que valdría el símil borgiano entre mapa y territorio, por lo cual la cartografía que proponemos a continuación no es más que el esbozo de una de sus probables contingencias. En este mapa hallaríamos al sujeto extrañado, al outsider —la alegoría de estar inserto en la sociedad sin pertenecer a ella— viviendo al margen de su sistema de valores, sin contribuir a su sentido, como le sucede al protagonista de *Vida y época de Michael K.* —novela de Coetzee¹⁰— que no encaja en ningún estamento social, como no sea el de los sin techo (Gonnord, Villalba). En el extremo opuesto a esta localización se halla el territorio del sujeto indiscriminado, el sujeto indistinto e imposible de discernir fuera de la masa social, el sujeto como contraste y complemento de su precipitado comunitario y que, no obstante, se singulariza al disolverse como individuo en la pertenencia a un grupo social determinado. El sujeto disuelto en los media (Gonnord, Streuli, Lara-Barranco).

Otras provincias de este mapa son las del sujeto mitificado, el sujeto peculiar, el hito que simboliza las valencias singulares del personaje, que traza los perfiles del genio (Andessner). El sujeto *punctum* —haciendo uso de la terminología propuesta por Barthes¹¹— el sujeto auténtico, el que se diferencia del resto por minucias, por detalles incongruentes o insignificantes que, sin embargo, apuntan a la esencia de su identidad (Rivas, Gonnord). El sujeto

⁷ *Exploradores del abismo*, de Enrique Vila-Matas, podría servirnos de guía en este periplo.

⁸ SAN MARTÍN, Francisco Javier: "RH+", en *Roni Horn*, C.A.C. Málaga, 2008.

⁹ VILA-MATAS, Enrique: *Doctor Pasavento*.

¹⁰ "Tu estancia en el campamento no ha sido más que una alegoría, si conoces esta palabra. De manera escandalosa y ultrajante, esta alegoría revelaba (utilizando el lenguaje erudito) hasta qué punto un significado puede alojarse en un sistema sin convertirse en parte de él". Mondadori, Barcelona, 2006. Pág. 173.

¹¹ *La cámara lúcida*. Editorial Piados, Barcelona, 1990.

impostado, el sujeto clausurado, la negación del sujeto o en su caso la usurpación de su identidad; es decir, el sujeto transferido en síntoma, en pauta y/o modelo. En definitiva el sujeto trampantojo, el sujeto mediado, el individuo desplazado o multiforme o informe (Garzón y Señán, Lara-Barranco, Calle).

IRENE ANDESSNER

Debido a su filiación como deudora en cierta medida del accionismo vienés, los trabajos de Andessner condensan esa doble cualidad performática de la transformación del propio cuerpo, sometido a la invasión de un parásito, que se desvela en la exaltación de sus valencias añadidas, así como en la paródica ejecución de su travestismo¹². Buena parte de su producción se centra en esta faceta de asumir otredades y desdoblarse en modelos y tipos, en personajes literarios (Wanda), religiosos (Maria Magdalena, Maternoster), significativos o célebres para el contexto cultural centroeuropeo y por lo general femeninos —Bárbara Blomberg, Milli Stubel-Orth, M. Dietrich, Mujeres de Salzburgo, de Viena— aunque también masculinos (Mozart). La supuesta suplantación de la identidad de cada una de estas figuras se realiza mediante un proceso de investigación histórica e introspección que culmina en la sesión de estudio en la que se cuidan todos los detalles para que la artista pueda revelarse en la persona que habitará su cuerpo.

A nadie se le oculta el perfil reivindicativo del trabajo de Andessner, que bucea a la búsqueda de mujeres claves que rompan el maleficio y otorguen protagonismo a la condición femenina. Así sucede con la serie *Donne Illustri*, que tiene su punto de partida en una intervención que la artista realiza para el Café Florian de Venecia, donde existe una Sala de los Hombres Ilustres que exhibe retratos de personajes famosos vinculados con la ciudad como Marco Polo, Tiziano, Boldoni, Palladio, etc... La acción de Andessner consiste en sustituir los retratos masculinos por otros fotográficos en los que ella misma adopta la identidad de una serie de mujeres venecianas, como la compositora Bárbara Strozzi, la escritora *feminista* Moderata Fonte; la cortesana más opulenta de la ciudad, Verónica Franco; la madre abadesa del convento de San Zaccaria, Agnesina Morosini; una bastarda de la aristocracia local que llega a sultana, Cecilia Venier-Baffo¹³...

La tradición de la simulación, del apropiamiento de otras identidades — con toda la verosimilitud posible o ficcionalizando la realidad mediante una hiperrealización de ésta— es bien conocida amén de profusa. Con todo, la finalidad de *Donne Illustri* —además de evidenciar la posición pionera de algunas de dichas mujeres— no es exclusivamente testimonial. Andessner no pretende realizar una serie de autorretratos, tampoco simular otras identidades, sino en todo caso ritualizar la disolución de la identidad, escenificar su

¹² TORRE AMERIGHI, Iván: "Irene Andessner". *Exit-Express*, nº: 21, Madrid, 2006. Pág. 17.

¹³ FABIAN, Peter: "Un incontro cospiratore nel Florian", en *Temporanea. Le realtà possibili del Caffé Florian. Irene Andessner. Donne Illustri*. Café Florian, Venecia, 2003.

desmultiplicación¹⁴ en una suerte de tableaux vivants en el que la fotografía se autoafirma como la mejor disciplina para abordar este proyecto¹⁵. Recupera del pasado una figura y la hace operativa mostrando los entresijos de su doble mecanismo de representación, por un lado restituye su tradicional condición testimonial y por otro nos advierte acerca de la ficción.

SOPHIE CALLE

Procedente del campo de las prácticas conceptuales de finales de los años 70, el trabajo de Sophie Calle se inscribe en la década siguiente en las tentativas de significación que para sí comienza a demandar la institución artística cuando, exhausta, contempla el ocaso de los excesos de la pintura. La suya fue como un bálsamo para quien quisiese dejarse llevar por una obra con una fuerte carga semántica pero carente de gratuidad, una obra pasional y apasionada pero exenta de excrecencias innecesarias, una obra personal e incluso autobiográfica pero no cargante. Valiéndose de la disciplina procesual, de los protocolos de las series, de la imagen fotográfica y de los textos informativos, Calle crea historias que a todos nos incumben. La estructura de su trabajo es una suerte de ritual, de ceremonia, en la que se suceden los acontecimientos previamente acotados por la artista sin que ella por lo general suela intervenir, sólo como observadora. El resultado de la investigación —un trabajo de campo de antropología cultural, un análisis sociológico del arte— se presenta como un compendio de fragmentos que el público debe recomponer para garantizarse una recepción competente.

Un sello característico de la obra de Sophie Calle es el aliciente de la duda que fermenta entre la verosimilitud y la ficción, también está la secreta e impúdica complicidad de quien busca compartir una mirada sobre el otro, la alegre sospecha de transgredir los límites entre lo público y lo privado. Su trabajo se organiza en series que estructuran historias diversas en las que muy a menudo redobla un eco autobiográfico. Aunque las series se circunscriban a periodos y contextos determinados es habitual que la artista se sirva de ellas para reelaborar el sentido global de su propuesta, de manera que los procesos puedan ser reescritos y que las distintas series se comuniquen entre sí¹⁶. Imagen y texto componen un friso narrativo y/o discursivo que han hecho de su obra un referente para otros campos de la creación. Esta plusvalía literaria de su obra se traduce, entre otras cosas, en dar lugar a un personaje de una novela de Paul Auster (*Leviatán*) y ser ella misma la protagonista de un relato de una novela de Enrique Vila-Matas¹⁷.

¹⁴ PUELLES ROMERO, Luis: "Dejarse hacer, dejarse ser", en Irene Andessner. *Donne Illustri*. Galería Javier Marín, Málaga, 2006.

¹⁵ ZERBI, Myriam: "Questione d'identità". *Temporanea*...

¹⁶ CLOT, Manel: "Figuras de la identidad. Relatos privados, dispositivos ficcionales y autobiografías retóricas", en *Sophie Calle. Relatos*. Fundación La Caixa, Barcelona, 1996. Pág. 26.

¹⁷ El relato tiene por título "Porque ella no lo pidió" y se incluye en *Exploradores del abismo*, donde, entre otras cosas su autor la define como una excelente creadora de novelas (historias) de pared.

Sin embargo en la serie *Las Tumbas* no hay trama narrativa alguna que sustente la articulación del discurso plástico, se prescinde de la construcción de una historia para ofrecer en su lugar una alteración del dispositivo que suministra la información y que gestiona el flujo de la memoria que nutre su obra. Ya no se trata, tampoco, de trasvasar desde un imaginario colectivo a otro particular o viceversa, como de eludir cualquier posible relación entre sendos universos que pudiese motivar el reconocimiento. Calle se sirve de tumbas de un cementerio californiano en las que no hay otra referencia que la del parentesco. Con ellas reelabora una genealogía atemporal del sujeto en la que no tiene cabida la identidad¹⁸, diluida entre los pliegues de la familia.

RAFAEL GARZÓN / RAFAEL SEÑÁN

Rafael Garzón y Rafael Señán¹⁹ son dos fotógrafos granadinos que durante un breve lapso de tiempo se asocian para abordar comercialmente el desempeño de la actividad fotográfica. El primero de ellos traza contacto con Jean Laurent, que posiblemente fuese quien le indujese a buscar la plusvalía venal de la disciplina. Son verdaderos profesionales que conocen las más variadas técnicas y que trabajan para hacerse con un catálogo de imágenes que distribuyen entre las colecciones, revistas y editores de buena parte de Europa. Con estudio en Granada, los dos están activos y bien situados a finales del siglo XIX, dedicándose a dar testimonio de los sitios monumentales tanto de aquella como de otras ciudades andaluzas y españolas, aspecto que se complementa con el retrato de tipos populares y escenas costumbristas. Esta faceta del medio supone, amén del documento incontestable de una época y de un catálogo monumental del patrimonio histórico y artístico de nuestra cultura, una encomiable manera de rentabilizar la fotografía de cara al incipiente turismo.

Parece ser que el primero en abrir estudio en las inmediaciones de La Alhambra es Rafael Garzón²⁰, que lo hace en torno a 1883. Algunos años antes Rafael Señán trabajaba ya en un establecimiento de la capital y será en 1898 cuando se asocien, no por mucho tiempo pues en los primeros años del nuevo siglo la sociedad queda disuelta²¹. Lo cierto es que posteriormente a la sociedad cada uno por su cuenta abre estudio en Sevilla y en Córdoba, enfocados a suministrar al público turístico el souvenir propio de una ciudad con un acervo histórico y monumental apabullante : una galería de imágenes que mediante postales o estampas de mayor tamaño rendían cuenta del glorioso pasado de la ciudad. Para culminar la oferta memorialista se contaba con el retrato morisco, que se realizaba en una estancia del estudio

¹⁸ BLANCH, Teresa: "Sophie Calle. Destellos biográficos a la luz del laboratorio", en *Sophie Calle*. Sala América, Vitoria, 1994. Pág. 10 s.

¹⁹ GONZÁLEZ PÉREZ, Antonio Jesús: *La Mezquita de Plata. Un siglo de fotógrafos y fotografías de Córdoba, 1840-1939*. F.P.A.P. Rafael Botí, Córdoba, 2007.

²⁰ es.geocities.com/garzonfotografo2000/

²¹ <http://www.elangelcaido.org/2005/09/200509rgarzon/200509rgarzoncom.html>

acondicionada como tal y donde la persona retratada se disfrazaba y adoptaba la pose de un maharajá o una sultana con el atrezzo que para ello se tenía previsto.

La serie de retratos moriscos de Rafael Garzón y Rafael Señán que se muestran en la exposición ponen de manifiesto varias cuestiones. La primera y evidente es la astucia de sendos creadores para abrirse un nicho de mercado²² en la competencia fotográfica de comienzos del siglo XX, pero en realidad no están más que sacándole partido a una moda, la del exotismo de la otredad, particularmente significativa en nuestro contexto debido a la presencia islámica durante siglos de historia. Lo habitual es que la relación con la otredad se establezca en dos vertientes, la del rechazo absoluto y la de la idealización. Esta última es la que opera en la obra de Garzón y Señán, invitándonos a asumir la fascinación de usurpar la falsa identidad de los otros que antaño fuimos, recluyéndonos en una escena falaz que pretende restituir la memoria corrompida de una fantasía, exorcizar el miedo a lo desconocido mediante su asimilación turística.

PIERRE GONNORD

El género del retrato que a finales del siglo pasado cobra una fuerza desconocida en el medio fotográfico es el mapa de trabajo de este artista francés afincado en Madrid desde hace varios años. Las sucesivas series de retratos, desde las iniciales en las que se daba cuenta de las jóvenes tribus urbanas, hasta las más recientes de personas marginadas y toda clase de sujetos que sufren exclusión social, nos hablan de un proyecto que se articula como el diario de a bordo de un navegador que se plantea cada fotografía como la materialización de un hallazgo. La fisonomía de los rostros que se dejan atrapar por su mirada desvela una pulsión narrativa, jalonada de emociones y resentimientos, de complicidades y descubrimientos, que discurre bajo la máscara de quienes se enfrentan a su cámara²³. El trabajo de Pierre Gonnord ausculta la sociedad a través de quienes viven al margen de ella, de las minorías sociales y étnicas, retratando a los objetores del sistema actual de vida. Lo que nos revela esta mirada es un tapiz de orgullo y fragilidad y un abigarrado y ambiguo crisol de señas de identidad en permanente reconstrucción²⁴.

No sólo los rostros de quienes aparecen en sus imágenes cobran importancia, también los detalles complementarios —piercings, tatuajes, heridas, vestuario y abalorios— que reorientan el sentido. Sin embargo de manera paulatina su fotografía se ha despojado de todo detalle accesorio y se ha centrado en los personajes retratados, reconcentrados en su singularidad y vueltos sobre sí mismos. Así nos lo demuestran las sucesivas series que han

²² Parece ser que el pionero en Granada de esta modalidad de retrato es Abelardo Linares. González Pérez, A.J. *Opus Cit.*

²³ MONTORNÉS, Frederic: "Pierre Gonnord", *Exit-Express*, nº: 17, Madrid, 2006. Pág. 18.

²⁴ HONTORIA, Javier: "Pierre Gonnord", *Lápiz*, nº: 193, Madrid, 2003. Pág. 85.

caracterizado su trabajo hasta la actualidad: Regards, City, Far East, Japan... Ya sean mendigos, inmigrantes, dementes, vagabundos, ciegos o marginados; monjes ortodoxos, rumanos o gitanos, mantienen la “dignidad radical, innegociable, que es propia del género humano y que le distingue del resto de los animales”²⁵. No se le puede negar la ascendencia pictórica a este trabajo. En los retratos de estos outsiders hallamos ecos del renacimiento y el barroco, apariencias, gestos y poses que los emparentan con los personajes que habitan las obras de Pacheco, Ribera, Velázquez, Caravaggio, Murillo, Zurbarán, Goya, Gericault...

Las fotografías que se presentan en la exposición forman parte de la serie Utópicos, iniciada en 2004. Como en el resto de su producción se trata de una serie que retrata a los desclasados, sin embargo y aún teniendo en cuenta el crédito social que la nimba, amén de la indagación antropológica de esa mirada que la funda, lo que viene a trascender no es el arquetipo, la pauta con la que articular un axioma en torno al hecho que se estudia, sino la singularidad del personaje, la huella del individuo que se oculta tras el rostro, la cartografía emergente de la piel constituida en síntoma indeleble de la identidad del sujeto²⁶. Alberto Martín²⁷ —valiéndose de Blanchot— se refiere a la obra de Gonnord como un dispositivo que hace aflorar la *semejanza descarnada* en sus retratos. Retratos de profundidad psicológica que no dejan indiferente a nadie y que —como dice su autor- nos muestran la abstracción del ser humano.

PACO LARA-BARRANCO

Buena parte de la obra de Paco Lara-Barranco tiene en la fotografía su aliada más eficaz y fiel, quizás se trate de esa plusvalía tácita del medio que el arte conceptual supo hacer suya para articular el discurso sobre la neutralidad-objetividad de la acción artística y que el artista ha querido seguir utilizando. En realidad su repertorio de procedimientos como de medios y materiales es muy amplio y sólo indica que ni aquéllos ni éstos le interesan en especial para abordar un proyecto, porque es el proceso de búsqueda, investigación y descubrimiento el que marca la pauta a seguir, de manera que las obras terminen siendo —en palabras de su autor— *lo más autónomas posibles de mis propias decisiones*. Cuando se insiste en un tipo de material —grasas y aceites— es porque se presta a dilatar su conducta en la conformación de la obra, añadiéndole ese aspecto de autonomía que contrarresta el método que la ha hecho posible. Cada una de las obras se debe a un protocolo que debe cumplirse de manera indefectible, componiendo una serie e iniciando un proceso al que se vuelve en ocasiones para retroalimentar otras series o proyectos.

²⁵ ALONSO MOLINA, Óscar: “Ser lenguaje”, *ABCD de las Artes*, nº: 39, Diario ABC, Madrid, 2007.

²⁶ MOLINA, Ángela : “Rostros-mapa”. *Diario El País*, Madrid, 11 de marzo de 2006.

²⁷ “Testigos”, en *Pierre Gonnord. Testigos*. Universidad de Salamanca, 2008. Pag. 76 s.

El azar es otro de los elementos de su obra y con él la lógica del absurdo frente a cualquier protocolo o serialización. Quizás se trate del canon natural, de la irrupción de la vida en el arte, de las excrecencias del devenir del tiempo, pero lo cierto es que este tipo de contradicciones son muy habituales desde que los estilos (ismos) dejaron de tener sentido para cobrar significado las obras con sentido. Y las de Lara-Barranco lo tienen. Propuestas construidas en torno a un proceso bien delimitado, que mantiene latente la posibilidad de una reactivación imprevista al confluir con otras piezas o series y además abiertas a las aleatorias contingencias de lo imprevisto; lo que apunta a ponderar la autoría de la obra como un medio no como un privilegio. Un medio para abrir la obra al público, invitándolo a participar en su materialización y garantizándole una fructífera recepción.

Volviendo sobre la fotografía, se decía más arriba que gran parte de la producción de Lara-Barranco se asienta sobre ella. Así sucede en el conjunto de obras que presenta en la exposición, si bien no se trata de fotografías sino de pinturas. La serie *Desaparecidos —Have you seen us?* recupera imágenes de rostros de chicas desaparecidas en EEUU y puestas en circulación —por el National Center for Missing and Exploited Children²⁸— en pequeñas tarjetas con logos comerciales que las sufragan. Son imágenes toscas con muy poca definición, tratadas y representadas miméticamente para respetar su espuria identidad mediática. Estas víctimas del sistema, forzadas a abandonar su entorno por problemas de desestructuración familiar, pierden consistencia identitaria a medida que nos acercamos a ellas —conforme queremos saber más de ellas, hacernos solidarios con su drama— disolviéndose en la marea de puntos que las mantiene perennes a la espera de nuestro distanciamiento. Un recurso técnico —que determina la coalescencia que crea la imagen resultante— que Lara-Barranco convierte en metafórico: la pérdida de identidad, no sólo la desaparición, de las víctimas del sistema.

HUMBERTO RIVAS

Fotógrafo argentino, Humberto Rivas realiza labores de diseño gráfico antes de abandonar su lugar de origen y compagina la creación pictórica con la fotográfica además de formarse en cinematografía. Afincado en nuestro país desde hace tres décadas, desempeña la docencia en el ámbito de la fotografía y posee un repertorio temático muy amplio, pudiéndose destacar el paisaje, la naturaleza muerta y los retratos. Manuel Falces se refiere a su obra como síntoma detonante de la ambigüedad, como poseedora de una cualidad de anonimato que posibilita que su lectura sea tan rica y polivalente, de ahí su carácter abierto. Parece como si el autor —que realiza su trabajo en tierra de nadie²⁹— no quisiese proyectar la mirada sobre sus temas fotográficos. De ahí

²⁸ SCOTT FOX, Lorna: “Una red de agujeros”, en *Sevilla en abierto 2003: la actualidad de lo bello*. Ayuntamiento de Sevilla, 2003. Pág. 38 s.

²⁹ FALCES, Manuel: “Fotografías en tierra de nadie”. *Diario El País*, Madrid, 20 de enero de 1996.

la referencia a la estética del silencio y a autores como Walker Evans³⁰ — aunque también a Edward Weston, Robert Frank y Richard Avedon³¹—, de ahí su proverbial minimalismo, la absoluta economía de medios y la depuración de su lenguaje, la asepsia en la construcción de la escena y la turbación que sus imágenes nos producen.

Así sucede con sus imágenes de espacios abiertos, localizaciones sin presencia humana preñados de sucesos premonitorios e intangibles. En la exposición se muestra una selección de sus célebres retratos. Sobre ellos ha dicho su autor que todo encuentro fotográfico con la persona a fotografiar debe saldarse con el control del fotógrafo para vencer la resistencia de aquélla a dejarse mostrar a través de su máscara habitual. Sin embargo sus retratos, como sucede con buena parte de su obra, se resignan a prescindir de la huella del artista. Algo imposible pues éste decide desde el encuadre, ángulo de visión, iluminación y tareas de laboratorio, todo lo cual no se deja traslucir en los retratos, que carecen de ese sello personal que este género siempre ha impreso sobre la piel de los fotografiados. Con todo y por más que comprobemos que “las fotos no ofrecen el sentido informativo que se espera del género”³², lo cierto es que no pasan desapercibidos, quizá porque muestran a personas desnudas —algunas también físicamente— sin ningún artificio escenográfico, sin ninguna clave simbólica que nos ayude a enclavarlas en un determinado segmento social, sin escora alguna que nos alumbré fuera del ámbito de la intimidad intransferible del retratado.

Puede que se trate de un efecto inverso. Que poner el acento en los recursos propios de la realidad, fidelizar el original hasta el extremo de negarse a representar otra imagen posible quizá conlleve —como sucede con los procesos de representación de la pintura hiperrealista— subvertir el proceso. “A fuerza de rigor visual, obliga, por así decir, a la realidad a desmentirse y mostrarse irreal”³³. Es la deriva de la realidad, es el realismo real, es la causa de la turbación que destila su obra. “Los retratos de Humberto Rivas, en primer plano, completamente frontales y sin fondo, a veces de espaldas o escondidos detrás de una máscara, oscilan entre lo humano y lo autómatas, entre lo animado y lo inanimado. Por eso producen esa sensación de extrañeza”³⁴.

BEAT STREULI

Sus obras han conseguido, a pesar de su desinterés por el estilo, labrarse un sello inconfundible. La razón es la aparente mudez de un discurso que se centra en el retrato de la gente de la calle, en el paisaje de la urbe. Beat

³⁰ FALCES, Manuel: “La silenciosa estética fotográfica”. *Diario El País*, Madrid, 10 de abril de 1999.

³¹ GARCÍA, Manuel: “Entrevista a Humberto Rivas. La realidad subjetivada”. *Lápiz*, nº: 120, Madrid, 1996. Pág. 20.

³² PUIG, Arnau: “Arte en blanco y negro”. *ABCD de las Artes*, nº: 43. Diario ABC, Madrid, 2007.

³³ SCHNAITH, Nelly: “Representación e imagen”, en *Humberto Rivas*. Espacio Caja de Burgos, Burgos, 1997.

³⁴ http://www.mnac.es/doc/lan_003/humbertorivas.pdf

Streuli trabaja con una premisa : suspender el flujo de la ciudad para dibujar — a una cierta distancia— su cartografía identitaria, que no es otra que una compleja trama rizomática en la que se superponen etnias y grupos sociales. Gracias a una serie de pautas —la impersonalidad propia del documento, la verosimilitud del reportaje y la ausencia de cualquier tipo de plusvalía que pudiese añadirse al carácter inmanente de la imagen— Streuli logra intercalar su obra, como si de un fiel reflejo se tratase, en el curso de los acontecimientos que se suceden en la vida de cualquier ciudad. No en vano, su trabajo es considerado como una muestra de la fértil tradición fotográfica surgida de la escuela de la calle.

A mediados de la década pasada ya figuraba en las convocatorias de la nueva escena fotográfica internacional. Sus series sobre jóvenes urbanos de distintos enclaves de la sociedad globalizada se hicieron inevitables de cualquier mirada que rastree las coordenadas del mapa de situación de la fotografía de finales de siglo o de cualesquiera de los diagnósticos sobre los síntomas de la cultura estandarizada. Como figurantes de un relato en imágenes, los personajes de Streuli —se amplía el repertorio a otros segmentos generacionales— pasean y se muestran sin pudor en una localización que, aunque cambia de una serie a otra, no suele diferenciarse mucho del resto. Si acaso la mayor incidencia de una etnia sobre las restantes, porque lo que trasciende de su trabajo es el mestizaje de las grandes urbes de la globalización.

Y todo ello desde una perspectiva sin accidentes estéticos significativos, con una sintaxis que combina los lenguajes de la imagen fija y el cine y con una iconografía carente de pretensiones o de trascendencia alguna³⁵. Como él mismo dice, puede ser considerado a mitad de camino entre el turista y el fotógrafo profesional³⁶. La obra que se muestra en la exposición es una videoinstalación en tres pantallas que refleja el discurrir de una ciudad europea en la que conviven multitud de razas y grupos sociales. Una ciudad que cuenta con el anonimato de sus habitantes —cuando la imagen queda fijada en fotografía la obra de Streuli se convierte en una suerte de retratística de identidades anónimas— para erigirse en un inmenso tapiz de individuos diversos y singulares.

DARÍO VILLALBA

Activo desde los años 50, su obra eclosiona a mediados de la década siguiente labrando una trayectoria que durante muchos años tendrá más repercusión fuera que dentro de España. Pionero indiscutible en el empleo de la fotografía como herramienta clínica contra el endemismo de la pintura, Darío Villalba desarrolla una obra que se resiste a las tipologías. Lo que a primera vista, formalmente, pudiese entenderse como una práctica deudora del arte conceptual, por el acento en los mecanismos reflexivos y procesuales que

³⁵ OLIVARES, Rosa : "Beat Streuli", *Lápiz*, nº: 123, Madrid, 1996. Pág. 60.

³⁶<http://www.noticierodigital.com/forum/viewtopic.php?p=5502278&sid=cd0851921c8c835751c2c17c2e6072a7>

precipitan la obra final, se convierte en un análisis más a fondo en un ejercicio que podría leerse afín a otros intereses, desde el pop-art al expresionismo, ya sea figurativo o abstracto. En cualquier caso la suya es una obra que se crece en la contradicción, que se nutre de la atracción de los polos opuestos. Mantiene una relación de amor-odio con el arte pop, hallándose más cercana a la estética de los nuevos realistas franceses que a cualquiera de las producciones del resto de los artistas pop del momento. Igual sucede con las demás referencias estilísticas, poseyendo una tensión iconográfica manifiesta y en ocasiones un repertorio gestual muy marcado amén de un sesgo conceptual indiscutible, su trabajo rehuye cualesquiera de estas etiquetas.

Este espíritu díscolo es el mismo que lleva al artista a considerarse como un “francotirador que asume el riesgo de creerse a sí mismo y a nadie más, aunque la edad todo lo relativiza y la comprensión es fruto de la madurez, pero teñida de adolescente insolencia”³⁷. Podría decirse que dicha impudicia y vehemencia son las causantes de esta obra, de una belleza convulsa que es todo menos acomodaticia. Una obra que se perfila como una fisura en un paramento, como la herida de un cuerpo, una obra transgresora y que se sitúa descentrada del núcleo que refleja la experiencia de la realidad. Una obra con un pálpito autobiográfico³⁸ latente en los cuantiosos documentos básicos que jalonan su carrera y que constituyen su fondo de imágenes. Una obra que se centra en la figura humana para trasladarnos el dolor y la enfermedad y la muerte, una obra lacerante y pulcra que disecciona sin escrúpulos la anatomía de la sociedad y que nos asoma a la marginación y la soledad del individuo, a esa esfera oculta de nosotros mismos donde se yergue suspendida la ascesis de una premonición altanera y fatal: la desintegración del sujeto contemporáneo.

En las obras seleccionadas para la exposición se hallan algunos de los intereses más significativos de Villalba. Con ser evidente el mestizaje de pintura y fotografía en su trabajo, aquí se dan cita desde la pureza fotográfica, el collage que articula fragmentos iconográficos, gestos gráficos y pintura líquida, y la desinhibición e inversión absolutas de sendas disciplinas. En cuanto a la temática hallamos la referencia autobiográfica —parte de su cuerpo como mapa sobre el que desplegar la experiencia de la otredad— y los personajes dementes, enfermos o excluidos que permiten plantear, entre otras, una posible declinación de su obra en clave extática³⁹.

³⁷ VILLALBA, Darío: *Aproximación al acto creativo*. Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, 1994.

³⁸ CALVO SERRALLER, Francisco: “La exposición como autorretrato”, en *Darío Villalba. Una visión antológica 1957-2007*. M.N.C.A.R.S. Madrid, 2007.

³⁹ JIMÉNEZ, José: “La desnudez de la visión”, en *Darío Villalba. 1964/1994*. I.V.A.M. Valencia, 1994.