

EL SEGUNDO OBTURADOR: NARRATIVIDAD Y RECONSTRUCCIÓN

Marta Delgado Larrodé

El empleo de las nuevas tecnologías de la imagen permite el desarrollo de un nuevo nivel de procedimientos enunciativos y estrategias narrativas en la imagen que combinan, por un lado, el potencial crítico de la apropiación, característica de la fotografía y, por otro, el montaje digital.

Se habla de apropiación en la medida en que la imagen o las distintas imágenes que componen la fotografía representan sólo un segmento de la realidad fragmentada en el espacio y en el tiempo, mientras que el montaje, por otra parte, permite reordenar los fragmentos de la imagen de forma más actualizada y expandida que el collage y multiplicar así su potencial deconstructivo.¹ En la medida en que las fisuras de la composición no son visibles, la imagen adquiere una organicidad, una completud, debajo de la que bulle sin embargo toda la violencia de una construcción crítica de la escena, que muestra en la medida que esconde.² Esta capacidad propia del montaje la denomina Müller- Pohle “la segunda función del arte digital”, superior a las técnicas convencionales no sólo respecto a la precisión de la manipulación sino también en la generación de caos y azar, de miles de posibilidades combinatorias que aumentan la riqueza simbólica del mensaje.³

Apropiación y montaje, por otra parte, no se excluyen sino que se complementan en la medida en que la teatralización de lo captado que introduce el montaje se convierte en una exploración de posibilidades entre la realidad y la subjetividad, en un proceso transformacional escéptico que nunca llega, que está siempre de paso.⁴

Tanto la “descomposición” como la recomposición son además potencialmente político- subversivas porque su meta no es representar la realidad sino desenmascarar el

orden de relaciones jerárquicas que estructura lo real, que determina la imposición de un determinado modelo en la representación, lo que Brea denomina utilizando el término de Benjamin “el inconsciente óptico”, oculto por una economía interesada que se trata de desestabilizar y deconstruir en la medida que la fotografía digital va desarrollando su propio lenguaje, a la vez que su especificidad técnica y artística.

“Las imágenes digitales desafían la perspectiva de un único punto de vista, crean un nuevo tipo de espacio pictórico y juegan con diferentes nociones de “verdad” fotográfica al unir varias imágenes en un nuevo acercamiento al fotomontaje.”⁵

El segundo obturador, como ha denominado Jeff Wall al ordenador, permite la introducción del elemento de narratividad en el fotomontaje digital, un dimensionamiento cinematográfico, una expansión del tiempo interno de la imagen que es posible por la prolongación del tiempo de captura en el tiempo de posproducción. Si bien el collage tradicional ya apuntaba en esta dirección, la diferencia, el salto cualitativo, estriba en la multiplicación exponencial de las posibilidades que permite la incorporación de elementos pertenecientes a coordenadas espacio-temporales diversas que recargan la imagen con la fuerza del mito, con el potencial simbólico que le otorga toda su fuerza para instituir mundos.⁶

La narratividad no es una propiedad exclusiva de discursos narrativos sino que puede ser también criterio organizativo de discursos no narrativos como la fotografía. La imagen fotográfica podría considerarse en este sentido como un texto inconcluso que necesita ser completado por el lector.⁷ La significación que éste le otorgue a la imagen dependerá tanto de su ideología, fundamental en la actualización de un determinado significado de la imagen y no de otro, como del marco transtextual que puede combinarse dando lugar a infinitas lecturas.

Este carácter escritural de la imagen que defienden Brea y Wall le otorga a la misma un poder deconstructivo por el que los significados de la imagen se resisten a la fijeza y la estabilidad. Gracias a esta pluralidad semántica de la economía alegórica de la imagen se entiende que por ejemplo la Mona Lisa haya podido ser “rescrita”, “refigurada” como crítica de la representación tradicional de la mujer y la hegemonía de Occidente en la historia del arte por parte del artista japonés Yasumasa Morimura en su particular tríptico. Su lectura no se acaba en la obra de Leonardo ni en la de Morimura, puesto que éstas pueden al mismo tiempo reinterpretarse desde múltiples ángulos,

siendo su proceso de lectura infinito. De esta forma deconstruir el “discurso fotográfico” tiene que ver con la socavación de las estructuras jerárquicas y estables en las que el mismo se apoya, identificándolas, trayéndolas a la superficie para poder liberar a la fotografía del logocentrismo y la metafísica de la presencia, manifiesta en las oposiciones típicas del pensamiento occidental que han dominado su discurso, tales como masculino/femenino; verdad/ficción; realidad/apariencia; significado/significante. Si la imagen se entiende como un libre juego de significantes, el que la observa no ha de preocuparse por las intenciones del artista o lo que el texto quiera significar, ni por su diferencia o semejanza con la realidad, con lo que el debate en torno al realismo y la objetividad de la fotografía resulta absurdo.

Deconstrucción por otra parte, no puede entenderse como destrucción en el sentido de “Zerstörung” sino como “Destruktion”. El primer término tiene en alemán un sentido más literal de destrucción, erradicación, liquidación, mientras que el segundo se acerca más al espíritu de las estrategias fotográficas que se vienen comentando: “desmontaje”, a través del que se pretende deshacer el camino de la fotografía, localizar estructuras conceptuales fosilizadas que han determinado una comprensión unívoca de la fotografía frente a otras posibles minoritarias para hacerlas “hablar” de nuevo. No se trata de que ya no digan nada, como anuncia Gadamer, sino que están al servicio de discursos de poder que limitan el avance y la exploración del yo y la identidad, cierran numerosos caminos y posibilidades de un proceso en constante devenir. El cuerpo en la representación tiene que hablar de nuevo, pero en un contexto libre de falsedades e intereses políticos y de mercado.⁸

En el caso de las estrategias de apropiación tampoco debería preocupar el hecho de que se pierda el origen de la imagen, como ocurre por ejemplo en las obras de Yasumasa Morimura y Jeff Wall. Este desgarramiento del original no es sino condición de posibilidad para que la obra de arte elaborada hacia lo abierto y potencial comience a fluir, recupere otras posibilidades que quedaron abiertas, otras sendas que se podrían haber elegido y que de algún modo tratan de volverse a recorrer desde el presente, o que se eligieron pero han quedado marginadas en la historia del arte “oficial”.

El carácter escritural de la imagen permite de esta manera intentar una hermenéutica de la imagen digital en la medida en que es posible reconstruir, reordenar el relato imaginativo de las formas más diversas, otorgándole una narratividad que no

necesariamente debe ser lineal, histórica, sino configurada en “totalidades significativas” en las que se unifican la experiencia cosmológica, corporal del sujeto y el tiempo fenomenológico con el que designa su experiencia íntima.

Si se aplican los conceptos ricoeurianos de “mimesis II” y “mimesis III”⁹ a la imagen fotográfica como relato es posible comprenderla como la configuración de la experiencia temporal y la identidad del sujeto mediante el *mythos* que opera en el plano empírico y el ficticio, en la apropiación por un lado y en el montaje de la fotografía por otro. Ambos planos que no se excluyen sino que son complementarios, forman parte de la elaboración de la trama, de la intriga, del mitos. La ficción, la imagen digital, hace referencia a la realidad de un modo productivo en la medida en que la reelabora continuamente al reconstruir las tramas, al reordenar los fragmentos de otras imágenes suspendiendo su referencia primaria al mundo real, mientras la referencia de la apropiación es, por el contrario, la evidencia empírica, la objetividad, que es a su vez lo que le asemeja a la esfera ficticia. La ficción lleva al sujeto a lo universal en la medida en que le permite acceder a lo irreal, pero la historia del arte le abre de lo real a lo posible, sometiendo los valores del pasado a las variaciones imaginativas que pueden ser muchas y muy diferentes en función de las historias y los aspectos que se pongan de relieve en el presente y de qué manera se produzca este proceso.

La construcción de la trama es así un acto creador que no pertenece solamente al texto terminado, a la imagen conclusa, sino también al lector/observador activo. Éste crea un universo imaginario a partir de la imagen produciendo una intersección entre ambos mundos, el suyo y el imaginativo. De este cruce resulta una refiguración de la experiencia temporal vivida que contribuye a que el individuo se comprenda a sí mismo y defina su propia identidad a partir de la representación de su cuerpo y de la propia experiencia del mismo en un contexto concreto.

Éste es precisamente el tiempo de las imágenes sintéticas de Jeff Wall, un tiempo que como en Ricoeur y Bergson no se entiende de manera lineal sino como “duración”, como percepción de la realidad que contiene a la vez pasado, presente y futuro, la identidad que fue y que es en la medida en que será. Sus obras tienen una estructura narrativa, son como mitos o leyendas que cuentan una historia que trae el pasado al presente desde una nueva óptica crítica. El recuerdo del pasado se entiende en este sentido como una imagen alegórica que no repite sino que cuenta de nuevo para

abrir al individuo perspectivas inéditas. Este método fotográfico que Wall denomina fílmico le permite mostrar al mismo tiempo lo fáctico y lo fantástico, lo documental y lo imaginario, lo real y lo simbólico.

En este sentido deben entenderse las fotografías digitales que se apropian o se refieren al pasado, como las de Burson y Lang, Morimura y Wall. No pretenden anclar a la fotografía en las dicotomías y debates históricos, sino volver a contar la historia para liberarla precisamente del lastre que extermina multitud de posibilidades.

La vida del individuo se entiende desde este punto de vista como una actividad constructiva mediante la que éste intenta encontrar su identidad por medio de la narración, una identidad que es por lo tanto narrativa y que le permite aprehender la totalidad de sus acciones no como una amalgama de sucesos incoherentes sino en una unidad temporal única que incluye el cambio en la cohesión. La identidad narrativa posibilita al sujeto rescribir a lo largo de la vida diferentes tramas de su existencia por lo que a través de la narración de la imagen se salva ese “hacerse a sí mismo” propio del actuar humano e indisolublemente unido a la experiencia tanto ficticia como real de su cuerpo, un cuerpo cuya pluralidad no ha de reducirse necesariamente a las dicotomías de género masculino-femenino, como tradicionalmente ha venido sucediendo en el arte.

El conocimiento de la historia del arte es fundamental para comprender en toda su complejidad no sólo las fotografías digitales de Jeff Wall o Yasumasa Morimura, sino también la obra analógica de Cindy Sherman, cuyas imágenes están en diálogo constante con obras emblemáticas de la historia del arte. Sus fotografías serían como las cajitas japonesas que menciona Unamuno en *Cómo se hace una novela*, la última de las cuales permanecería vacía como símbolo de apertura del texto fotográfico, posibilitando así el acceso a nuevos mundos de una manera creadora.

A estos autores no les interesa la experiencia directa de la realidad sino su sedimento, la huella que les permite aludir a otras imágenes e interrogarse por los principios que las sustentan. Cindy Sherman en concreto se pregunta en su obra sobre la identidad femenina, una montaña de clichés puestos en la escena del gran guñol cultural regido por los medios de comunicación, mientras Cottingham lo hace por el modelo de ciudadano medio estadounidense.¹⁰ Sus obras evidencian cómo las imágenes públicas median entre el conocimiento y la construcción de la identidad personal, pues,

en la medida en que el sujeto interpreta esas imágenes y les otorga una significación, se la otorga a su vez a sí mismo. El problema radica en si la elección se produce libremente o es prácticamente una imposición fruto del bombardeo constante de un determinado modelo que impide el establecimiento de relaciones ricas, plurales y creadoras entre multitud de posibilidades. Si la imagen no media solamente entre el ser humano, el mundo y los otros, sino que supone una mediación de uno consigo mismo, integrando tanto las continuidades como las discontinuidades propias de la vida misma en un discurrir configurado como unidad, debería existir un amplio elenco de opciones en ámbitos diferentes, de tal forma que cuando el sujeto contemple o cree una fotografía, no represente para él una verdad sino una posibilidad más de su propia realización imaginativa, de su exploración personal, de su proyecto a través del que construirá el mundo y a sí mismo del modo más diverso posible en función precisamente de las posibilidades de que disponga.

La fotografía digital contiene de esta manera un doble dispositivo de deconstrucción y construcción. Por un lado, el inconsciente óptico le permite mostrar lo invisible, lo que se sustrae a la representación, la economía del sentido oculto, los criterios y principios que sustentan una imagen. Por otro, el ordenador, el segundo obturador, introduce el elemento narrativo en la imagen, opción para construir nuevas historias, nuevos mundos, nuevas identidades entre las que podían haber sido, no fueron y ahora tienen la oportunidad de ser.¹¹ Por este motivo las tecnologías de la imagen deben contemplarse no como tecnologías neutras sino como estrategias de escenificación y mediación que ofrecen al ser humano un amplio abanico de posibilidades para contar su historia, para definirse, reconstruirse a sí mismo desde la pluralidad.

“En efecto, deconstruir parece significar ante todo: desestructurar o descomponer, incluso dislocar las estructuras que sostienen la arquitectura conceptual de un determinado sistema o de una secuencia histórica; también, desedimentar los estratos de sentido que ocultan la constitución genética de un proceso significativo bajo la objetividad constituida y, en suma, solicitar o inquietar, haciendo temblar su suelo, la herencia no-pensada de la tradición metafísica”¹²

NOTAS

¹ El mismo Derrida y otros autores como Mitchell han puesto de relieve la aportación de las nuevas tecnologías al ejercicio deconstructivo en las artes visuales.

² BREA, J.L. "El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización". En *Papel Alpha, cuadernos de fotografía*, número 1, Ediciones Universidad Salamanca 1996, p. 23.

³ MÜLLER-POHLE, A. "La dimensión fotográfica. Estrategias contemporáneas en el arte". En *Papel Alpha, cuadernos de fotografía*, número 1, Ediciones Universidad Salamanca 1996, p. 13.

⁴ VAN DEN BOOM, H. "Arte y sentido en la era de la información". En *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*, Gianetti, C. (Ed.) Associació de Cultura Contemporània L'angelot y Goethe Institut, Barcelona 1997.

⁵ COLEMAN, C. "Nueva tecnología + Nueva iconografía = Nueva fotografía. Fotografía de los años 80 y 90 en la colección del MNCARS." 14 septiembre-4 diciembre 2004, Museo de Arte abstracto español, Cuenca, Fundación Juan March, p. 26.

⁶ BREA, J.L. op. cit. pp. 24 y 26. En *El giro hermenéutico* Gadamer define "texto eminente" como "toda aquella experiencia artística en su sentido más amplio." Todas ellas son conversación precisamente porque no la agotan sino que "se ofrecen siempre de nuevo para que se intente agotarlas." (p. 114) Este sería también un argumento a favor del elemento narrativo de la imagen, que permite la aplicación teorías de la narratividad, la hermenéutica y la deconstrucción a la comprensión de la imagen.

⁷ ZUNZUNEGUI, S. *Pensar la imagen*, Cátedra/ Universidad del País Vasco, Madrid 1998, p. 87.

⁸ Podría parecer contradictorio que se hable de deconstrucción y de hermenéutica en el mismo contexto cuando el mismo Derrida considera la hermenéutica como una manifestación más de la "metafísica de la presencia". Sin ánimo de entrar a fondo en la polémica entre ambas teorías, se está sin embargo de acuerdo con la postura de Gadamer, para el que hermenéutica y deconstrucción no son proyectos irreconciliables si se comprende la "différance" de Derrida como un "comprender de otra manera" en el que no hay una sola identidad definida y estable. El punto más polémico radica en que Gadamer defiende la limitación de la apertura e indeterminación semántica de un discurso, en este caso de la fotografía, en el siguiente sentido: si se acepta que existen multiplicidad de interpretaciones, esta indeterminación, esta ambigüedad semántica no puede caer en el "todo vale". Toda experiencia humana se desarrolla dentro de unos límites reales, contextuales, que se imponen a su vez a la comunicación, a las posibilidades de articulación y a toda manifestación discursiva y artística. Esta limitación no es sin embargo una restricción, sino que desemboca en una lectura inagotable, en un discurrir inacabado que no puede interpretarse como presencia. Cuando se habla de que el ser humano se va definiendo, se va construyendo a sí mismo a lo largo de su vida, no ha de entenderse como un proceso de identificación que tiene una meta o un fin determinado, sino como un proceso abierto, plural, que necesita siempre renovarse. (Para más detalles acerca de la polémica entre Gadamer y Derrida véase Gadamer, Hans-Georg. *El giro hermenéutico*. Cátedra, Madrid, 1998, pp. 75-78).

⁹ La noción de mythos se cuasiidentifica con el concepto de mimesis. Mientras Platón entendió por mimesis mera copia de un modelo, Aristóteles le otorgó un nuevo sentido que adoptará Ricoeur: mimesis es imitación pero creadora, es una metáfora de la realidad presentada como acción, y en esa medida enriquecedora. La actividad mimética del mythos consiste en ser mediadora, en conducir del antes al después del texto por medio de su poder de refiguración. Se pueden distinguir tres momentos de la mimesis: La mimesis I es la experiencia de la temporalidad vivida, sólo una prefiguración de la experiencia temporal humana que otorga una comprensión previa del mundo y de la acción. La mimesis II supone la configuración de la experiencia temporal mediante el mythos que opera el relato histórico y el de ficción, la obra de arte y la apropiación digital ficticia de la misma. Ambos "relatos" son dos formas originales de elaborar la trama, y al contrario de lo que pueda parecer en un principio, están ligados entre sí. La ficción hace referencia a la realidad de un modo productivo en la medida en que su continuo reelaborar la trama, la redefine continuamente. La ficción, la imagen digital, redescubre lo que el lenguaje convencional del arte ha descrito previamente y cuya referencia al mundo real ha sido suspendida. La referencia de la historia es, por el contrario, la evidencia empírica, pero es justamente esa objetividad la

que le asemeja a los relatos de ficción en el siguiente sentido: la ficción nos lleva a lo universal en la medida en que puede acceder a lo irreal, pero la historia nos abre de lo real a lo posible, porque los valores del pasado se someten a las variaciones imaginativas en la medida en que pueden ser muchas y muy diferentes las historias del pasado y los aspectos de las mismas que se pongan de relieve en el presente y de muy distintas maneras. El pasado histórico nunca es observable en sí mismo y las proyecciones de la ficción tampoco son irreales. Este entrecruzamiento que se produce a través de la lectura posibilita el surgimiento del tiempo humano, que permite a su vez la identidad narrativa. Por último la mimesis III se refiere a la intersección del mundo del texto y el mundo del lector mediante la lectura que da como resultado una refiguración de la experiencia temporal, pues la configuración temporal del relato revierte sobre la experiencia temporal vivida, contribuyendo a la comprensión de uno mismo y de la propia identidad. La construcción de la trama en la imagen es de esta manera un acto creador que no pertenece solamente al texto terminado sino también al lector activo que crea un universo imaginario a partir del texto, produciéndose una intersección entre ambos mundos. (Al respecto véase Ricoeur, P. *Historia y Narratividad*, Paidós, Barcelona 1999).

¹⁰ FONTCUBERTA, J. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Gustavo Gili, Barcelona 1997, p.42.

¹¹ BREA, J.L. op. cit. p. 26.

¹² Ibid. p. 17.