

La Imagen primordial. Imágenes para pensarnos

Marcelo Pitarque ⁽¹⁾

Resumen: Esta investigación tendrá por objeto, tensionar algunas de estas imágenes que pienso atraviesan la gran masa de imágenes actuales para hacerse un lugar dentro de nuestra visualidad actual para que nos preguntemos desde la didáctica ¿cómo las tratamos? ¿Qué lugar les ofrecemos? ¿Dónde las ubicamos? ¿Tenemos que poner marcos? ¿Son necesarios?

Palabras clave: visualidad - percepción - didáctica.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 201]

⁽¹⁾ Fotógrafo profesional (Motivarte). Se dedica a la fotografía de autor. Se desempeña como docente en fotografía tanto en carrera como en cursos en diversas instituciones.

Introducción

Las imágenes figurativas se originan como producto social de una negociación entre lo perceptivo y lo cultural, lo óptico y lo convencional, lo biológico y lo simbólico. Y por ello sus estridencias sociales pueden derivar en ambos polos: o bien por representar aberraciones perceptivas visuales o bien por constituir transgresiones culturales que vulneran los códigos figurativos consolidados por la tradición (Gubern, 2004).

En Julio de 1866 Jalil-Bey, embajador turco en Atenas y San Petersburgo instalado en París encargó a Gustave Courbet un cuadro de tema erótico. De este encargo surgió “El sueño”, donde dos mujeres duermen en un abrazo de connotaciones lesbianas y “El origen del mundo” donde una de las modelos probablemente utilizada en forma clandestina por Courbet aparece recostada, con sus piernas separadas y su sexo en un primer plano. El paradero y recorrido de “El origen del mundo” fue bastante incierto y particular, Jalil-Bey su primer propietario lo mantuvo escondido en su cuarto de baño tapado por la imagen de un paisaje hasta que decidió venderlo en Enero de 1868. A partir de ese momento pasó por varios propietarios y su recorrido dudoso hasta que, finalmente, en 1955 es adquirido

por Jacques Lacan quién también lo mantuvo escondido tras un cuadro de André Masson pudorosamente oculto de la mirada de sus visitantes. Tras la muerte de Lacan en 1981 el cuadro queda en poder de sus herederos quienes en 1995 deciden donarlo al estado francés en pago por sus derechos sucesorios. Es a partir de ese año 1995 que la obra puede verse expuesta junto a otras obras de Courbet en el Museo de Orsay en París, exactamente 129 años después de su creación.

No podemos imaginar qué hubiera ocurrido en el Salón de París de 1866 si Courbet hubiera presentado “El origen del mundo”, el peso de lo académico, lo religioso, lo permitido por la visualidad de la época llevó a que esta obra fuera concebida desde su primer pincelada como algo prohibido. Pero tal vez no nos haga falta imaginar el Salón de París de 1866, solo volvamos al Museo de Orsay.

Es en este mismo museo donde en el año 2014 la artista luxemburguesa Deborah de Robertis presenta también en forma clandestina y sin anuncio previo una performance que va a volver a tensionar los 129 años de ocultamiento de la obra de Courbet. La obra se titula “Espejo de origen”. Debora se presentó en el Museo de Orsay como una visitante más, estaba vestida con un brillante vestido dorado haciendo las veces de marco, lentamente se acerca a la obra de Courbet y frente a ella se sienta en el piso y descubre su sexo. Los pocos registros que existen de la performance, los que no han sido borrados de las redes sociales muestran además en los pocos acercamientos a la obra que también Debora lloraba lágrimas doradas, se escucha de fondo el Ave María de Schubert y una voz en Off que recita “Yo soy el origen, yo soy todas las mujeres. No me has visto, quiero que me reconozcas. Virgen como el agua creadora de esperma”. El carácter de este tipo de intervenciones tiene la característica de que al no estar programadas convocan en forma inmediata una respuesta la que se dividió en dos partes, por un lado la de los espectadores que ante su sorpresa aplaudieron y se sintieron convocados por lo que estaban presenciando y otros calificaron el evento como “pura imbecilidad”, “no aporta nada”, “excesivo y fuera de lugar”, “no es Arte”, “puro impacto, poco contenido”. Por otro lado desde la institución; la seguridad del museo no supo cómo actuar, primero trataron de convencer a la artista a que deponga su actitud, trataron de detenerla y sacarla del lugar, pero ante su negativa no les quedó otra alternativa que invitar a todos los presentes a que se retiren de la sala. Casi 130 años costó poder digerir “El origen del mundo”, evidentemente cinco minutos de un sexo femenino en vivo era muy poco tiempo como para poder tomar decisiones¹.

La imagen de “El origen del mundo” en simultáneo con Deborah descubriendo su sexo ante la mirada atónita de los funcionarios del museo y de los espectadores generan una serie de tensiones.

El marco institucional a lo largo de la historia siempre funcionó como contenedor organizando la mirada, diciendo que y cuando podemos ver, no es extraño que ante este tipo de situaciones no sepan que hacer, ahora desde el lugar del espectador, desde el lugar del creador y por otro desde el lugar de la didáctica, que es lo que hacemos con este tipo de imágenes que nos convocan desde un lugar claro del deseo pero por otro tenemos que lidiar con todo nuestro bagaje cultural, con años de parámetros establecidos, conformándonos con lo que es previamente digerido desde las instituciones para poder pasar a ser visible. Por otra parte, saliendo de los espacios clásicos de circulación de imágenes como el museo, y yendo por ejemplo a las redes sociales como Facebook, estos no permiten que se suba a

su sitio ni “el origen del mundo” ni el video con la performance de De Robertis. Quien lo intente, puede recibir un aviso de alerta para eliminar el contenido o sencillamente proceder a bloquear la cuenta.

En clase analizando material de algunos alumnos que tenían que trabajar desde la mirada del checo Josef Sudek, apareció una situación interesante, la mayoría había optado por naturalezas muertas, objetos, un tratamiento tautológico de la composición como de alguna manera convocaba el trabajo. Una alumna muestra sus imágenes y nos detenemos en una que inicialmente era la elegida ya que por sus características de luces y sombras funcionaba correctamente en representación del autor. Al convocar la mirada de todos en la clase preguntando ¿Qué ven? Todos acordamos que la fotografía estaba muy bien resuelta, pero costó un poco encontrar en la composición que en realidad había algo más, que se escapaba de lo objetual. La alumna había recurrido a elementos que evidentemente tenía en su casa, y colocó dos huevos hacia la izquierda y un caracol, una “concha” en la parte derecha de la composición, de esas que encontramos cuando caminamos por la playa. La referencia a los genitales masculino y femenino era clara y contundente pero embarcados en la búsqueda de una imagen icónica, lo simbólico no aparecía. Cuando se encontró el signo el objeto se cayó y aparecieron las connotaciones, cosa que evidentemente no cumplimentaba el trabajo en tanto fotografía solamente objetual. Un hermoso recorrido inconsciente y poderosamente presente.

Ahora desde el lugar del docente ¿qué es lo que nos convoca frente a este tipo de creaciones? Observar una planificación y dar cumplimiento a lo establecido o ir más allá y convocar y festejar ese evento como un camino posible y probable de un recorrido personal para que el alumno logre poner en imagen su deseo y lo subjetivo se haga presente. Desde lo institucional siempre se plantea un camino, pero en algunos momentos repensar el marco se hace necesario en función de lo que convoca el aula, la apertura y una disposición generosa ofreciendo un espacio de libertad que propicie un arte autónomo resulta fundamental a la hora de estimular la creatividad de los alumnos. Correspondía una devolución a la alumna, lo que observamos fue que no parecía que su fotografía se enmarcara con la consigna de trabajo, pero lo que si era claro es que esa imagen era la primera de un posible trabajo personal y que eso merecía un desarrollo más profundo. Cosa que se comprobó en la siguiente clase con un autorretrato de la misma alumna, que no viene al caso su descripción, pero lo que si viene al caso es qué es lo que ocurre con estas primeras imágenes desde el momento de su aparición.

Por otra parte, ¿qué hacemos con el deseo? El deseo como fuente de creación y como motor fundamental de nuestra subjetividad.

No existe nada más antiguo, en su misma urgencia, que el deseo. Si es verdad que el deseo nos constituye –no en el sentido de que nos otorga una “constitución” estable, un nomos, sino en el sentido de que nos levanta, nos da la fuerza de nuestra dynamis–, entonces podemos afirmar que no existe nada más antiguo que el deseo, aunque sea el que siempre pauta nuestro presente, a cada instante, en nuestros movimientos para el acontecer, hacia el porvenir (Didi Huberman, 2017).

Cierto tipo de imágenes llaman poderosamente nuestra atención, no solamente desde el lugar del arte, también desde diferentes sectores como la publicidad y el periodismo hay imágenes que se instalan dentro de la gran avalancha de imágenes actuales y que se instituyen como una primera imagen, como una primera vez ante un evento, ante un acontecimiento que nos convoca y nos interpela y provocan un debate, una ruptura y nos cuestionan acerca de diferentes situaciones tanto personales como sociales, lo que está bien, lo que no lo está, lo que se puede, lo que no se puede. Siempre existe una primer imagen disparadora de esta realidad extraña, que a pesar de vivir en este tiempo donde nuestra visualidad se encuentra completamente saturada por imágenes y pensamos que ya no hay lugar para una más, porque ya todo está hecho, o ya todo está dicho, muchas veces nos encontramos que siempre hay lugar para que una imagen cuente algo más desde un nuevo lugar por su originalidad o por tratarse de un primer encuentro con un real incómodo que bien puede ser nuevo para algunos o no tanto para otros y también desde la resignificación de otras obras que atravesaron años ocultas para instalarse en nuestra iconósfera para cuestionarnos, para interrogarnos y para que finalmente podamos promover desde la docencia una dialéctica que permita la construcción de conocimiento y dar un lugar de privilegio al pensamiento crítico.

Esta investigación tendrá por objeto, tensionar algunas de estas imágenes que pienso atraviesan la gran masa de imágenes actuales para hacerse un lugar dentro de nuestra visualidad actual para que nos preguntemos desde la didáctica ¿cómo las tratamos? ¿Qué lugar les ofrecemos? ¿Dónde las ubicamos? ¿Tenemos que poner marcos? ¿Son necesarios?

Propongo un recorrido que será de mi elección, no voy a poder evitar sentirme convocado personalmente con algunas imágenes pero creo que será de utilidad para tensionar y permitir la aparición de nuevas imágenes que a todos nos pueden interpelar desde diferentes lugares personales, sociales o culturales.

Nunca miramos solo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Nuestra visión está en continua actividad, en continuo movimiento, aprendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma, constituyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos (...) (Berger, 1972).

Zygmunt Bauman (2008) reflexionaba acerca de la “otredad como principio de una ciudadanía global” que permita el fortalecimiento de una comunidad donde el reconocimiento del otro y los otros extraños, forasteros y desplazados en su diversidad como raza, sexualidad o nacionalidad se traduzca en riqueza social. Es por eso que este trabajo abordará diferentes problemáticas que finalmente se terminan entrelazando con la intención de pensar en la “otredad” como un lugar de privilegio desde la creación, la enseñanza y el aprendizaje. No será objeto de este recorrido establecer ningún parámetro de cómo debe o no debe ser el tratamiento de estas imágenes desde la didáctica, solamente invito a que me acompañen a hacer un recorrido visual y cada lector podrá sentirse lejos o cerca de las tensiones que se considerarán oportunas en su análisis, pero tal vez si, encontrar nuevas imágenes que sirvan de punto de partida para estimular la creación y la subjetividad por parte de los alumnos y que también colaboren en allanar el camino por sobre las torpezas y atrasos

institucionales, culturales, religiosos y mediáticos. Este deseo podrá cruzarse con el del lector o cruzarse con una opinión distinta, que enriquecerá más aún la aproximación a la obra que revisaremos.

Relatos de belleza e identidad

El 7 de Octubre de 2017 se inauguró en nuestra ciudad “Transhispania” (Juan Gatti, Buenos Aires, 1950) muestra que sigue recorriendo en la actualidad diferentes ciudades del mundo.

Estas imágenes son el resultado de su larga colaboración con la revista CANDY (primer revista dedicada al tema transgénero e identidad sexual). El tratamiento es bastante similar a lo que hoy se considera fotografía de moda con la salvedad de que todos sus personajes provienen de un grupo minoritario, un grupo largamente excluido no solo del relato de la moda sino de la sociedad en general. Tal vez hoy no resulte vanguardista ni marque ninguna ruptura, plantear una serie de retratos, algunos de ellos desnudos de personas con una elección sexual distinta a la de su género de nacimiento, pero es indudable que llegar a esta visualidad es parte de un largo recorrido que se remonta a las luchas de estos grupos desde el gobierno de Franco a la actualidad, de la misma manera desde el lado del autor, el fuerte compromiso y su trabajo en función de la empatía con esta causa lo hace también parte de un recorrido similar que se remonta a la dictadura argentina y al exilio. La muestra consta de 125 fotografías de gran tamaño, en su mayoría en blanco y negro y son una serie de retratos realizados en estudio sobre un fondo neutro, generalmente gris que aísla completamente al personaje. Nos hacen pensar por momentos en las fotografías de Richard Avedon, todo el trabajo anterior a “in the american West”, es más, hay una graciosa fotografía a modo de homenaje a la icónica fotografía de Natasha Kinsky.

Las imágenes son glamorosas, sutiles, alegres y son motivo de orgullo del retratado. En cada una de ellas se nota que el que está posando está siendo atravesado por el disfrute, por el placer, de lo que consiguió a lo largo de su vida o de lo que conquistó. El drama no existe, por lo menos no se hace evidente en las composiciones, o ¿será que forma parte del pasado?, de un pasado que no se puede leer en esa imagen pero que todos sabemos que costó años y que existe.

Gatti les da a sus personajes un lugar de privilegio, un lugar de modelos, o un lugar para que cada uno cuente como modeló su vida. Desde ahí cada retrato se convierte en un modelo de resistencia cultural frente al atropello social que dictó como cada uno debe ser desde el momento de su nacimiento.

La prensa del evento hablaba de “celebración de lo TRANS” y sí, se nota, es lo que transmite la muestra, en general, es una celebración, es divertido, es DIVERSO.

El montaje es notable, convirtieron al Palais de Glace en una disco, a modo de marco. La celebración se transmite independientemente de las luces de colores, pero bueno, apelar al marco de la movida madrileña de los años ‘80 es un detalle de color por un lado y por otro, es una forma de decir que ese momento y esa movida no se trataron solamente de plumas y luces de colores.

Una de las características de la posmodernidad es junto con la caída de los grandes relatos modernos y el fin de las utopías, la aparición de temas micropolíticos:

Cuando el arte deja de basar sus argumentos en los puros valores de la forma y logra desencastrar la circularidad de su propio lenguaje y abrirlo a la intemperie de la historia, de sus vientos oscuros y sus turbios flujos, entonces sus pulcros recintos se ven saludablemente contaminados por figuras y discursos, textos, cuestiones y estadísticas provenientes de extramuros. Otros sistemas de expresión y sensibilidad, signos de culturas remotas –subalternas, advenedizas–, se instalan en los claustros asépticos reservados al arte ilustrado. E ingresan los temas políticos, interdictos por la posmodernidad. En un primer momento aparecen ellos en formato menor y perfil bajo, como temas micropolíticos, mas relacionados con las demandas movidas por identidades que por las grandes causas globales (o antiglobales); pero, progresivamente se proyectan al espacio público y se vinculan con debates más amplios, que incluyen la propia vocación transgresora del arte y la redefinición de conceptos que parecían ya extinguidos, como los de utopía y emancipación (Escobar, 2015).

Ahora este relato, es bastante particular en tanto habla de un sector dentro de una minoría que adquiere visualidad, tiene más que ver con Harper's Bazar y Vogue, con la belleza y con un enmascaramiento para que resulte digerible más que con una conquista. Tal vez la duda tenga que ver con si este relato incluye a toda la comunidad trans, ¿Se sienten reflejados por su lucha tanto local como global todos sus miembros? ¿Tiene esta muestra algo que ver con la lucha por la identidad de género en Argentina?, O volviendo a España, ¿tiene esta muestra algo que decir de todas las personas Trans que no son performers, modelos, actores, transformistas? Es posible que no, lo periférico probablemente siga quedando afuera.

O tal vez sea una forma de convocar debates más amplios y que eventualmente incluyan esa vocación transgresora del arte y puedan volver a aparecer conceptos ya desaparecidos como los de utopía y emancipación.

¿Podemos entender a TRANSHISPANIA como un microrelato que se enmarca de alguna manera como una representación un tanto vanguardista? Es posible. Las vanguardias se consolidaron con mucho esfuerzo construyendo un marco, un manifiesto, y constituyeron una transgresión, sí, pero utópica. La cuestión de las luchas por la identidad de género no funcionan como utopías, son una realidad, las visualicemos como en este caso o no, son una conquista, son una elección, una forma de vida, pero no son una utopía, si una transgresión. Esta realidad, esta presencia deseante está marcando un terreno de conquista que no tiene vuelta atrás, es un logro del deseo, de muchos años de lucha.

Por el momento lo que se ve en el Palacio Nacional de las artes, es una hermosa muestra, y volviendo a Ticio Escobar (2015) cuando habla de lo estético como instancia mediadora de los contenidos del arte donde dice:

La representación ocurre a través de dos movimientos simultáneos. Mediante el primero, la forma deviene símbolo y principio de delegación: da un paso al

costado y representa, encarna un objeto que está en otro lado, lo emplaza a presentarse investido de imagen. El otro realiza la función estética, la que recurre a la belleza: al ofrecerse a la mirada, la forma relega la mostración del objeto. Es esta la irónica misión de la forma dentro del juego de la representación: evoca un contenido, pero termina suplantándolo por la mostración de sí misma (...).

Me pregunto si lo bello es suficiente.

A propósito de la belleza, Umberto Eco (2007) señala en la introducción de “La Historia de la fealdad”

A lo largo de los siglos, filósofos y artistas han ido propiciando definiciones de lo bello, y gracias a sus testimonios se ha podido reconstruir una historia de las ideas estéticas a partir de los tiempos. No ha ocurrido lo mismo con lo feo, que casi siempre se ha definido por oposición a lo bello y a lo que casi nunca se han destinado estudios extensos, sino más bien alusiones parentéticas y marginales.

Ahora bien, luego de recorrer tanto “La historia de la belleza” como “La historia de la fealdad” queda de alguna manera más o menos claro que la referencia a la elección sexual, no ha sido ni bella ni fea a lo largo de la historia del arte, fue prácticamente inexistente, salvo contadas ocasiones en que el tema adquiere visualidad, y por supuesto sin mencionar cuestiones que tienen que ver con lo TRANS, sino solamente con una decisión de cómo cada uno disfruta de su sexualidad. En el final de la historia de la fealdad, ya casi terminando el libro, hay una referencia a lo *kitsch* y lo *camp*. Quien se dedicó a describir lo CAMP y lo hizo de una forma bastante particular, heterogénea si se quiere por no decir rebuscada fue, Susan Sontag. Lo describe como una experiencia estética que encarna la victoria del estilo sobre el contenido, de la estética sobre la moral, dice que el intento de lo *camp* es destronar lo serio e introducir nuevas formas como el artificio como un ideal y la teatralidad, dice además que lo *camp* es la respuesta al siguiente problema ¿cómo ser un dandy en la era de la cultura de masas? Y el amante de lo *camp* no hace ninguna distinción entre un objeto único y el producido masivamente, no le importa.

Pero lo más notable de toda esta descripción según palabras de Sontag (1969) es:

Pero al no existir actualmente aristócratas, en el sentido tradicional, para apadrinar gustos exquisitos, ¿quién cumplirá el papel? Respuesta: un grupo auto-designado, principalmente homosexuales, que se constituyen en aristócratas del gusto. Y va más allá “Los homosexuales esperan de la promoción de valores puramente estéticos la desaparición del rechazo social que provocan”, “el *camp* disuelve la moralidad, neutraliza la indignación moral, sustenta la superficialidad y el juego”.

Umberto Eco (2007) comenta:

Para agregar un poco más de confusión Sontag incluye dentro de lo *camp* A Oscar Wilde, Gaudi, algunas óperas de Mozart, musicales de Hollywood, el art

nouveau, y la película *Pink Flamingo* de 1972 de John Waters protagonizada por un icono trans, Divine.

¿A dónde nos conduce esto? no muy lejos, la impronta que de alguna manera adquiere lo emparentado con lo homosexual que adquiere una fuerte presencia a finales del siglo XX queda enmarcado según Sontag por un gusto particular derivado de lo *kitsch* de una nobleza escasa, y que si existe algún lugar donde ubicarlo es en lo feo que es tan feo y a partir de esa increíble fealdad adquiere características de un arte liviano de dudosa belleza llamado *camp*.

Probablemente lo que puede resultar “liviano” es toda esta descripción de Sontag y su intento de generar un marco tanto desde el espectador homosexual como del productor de un corpus de obra por apropiación o por construcción para convertirse en dandis de la sociedad capitalista en busca de redención.

Existe un recorrido no tan liviano y de mucho mayor compromiso social, cuando hablamos de arte trans, que es un poco más complejo y que para poder comprenderlo es imprescindible situarlo en los albores de los debates contemporáneos en torno a la categoría de género y tal vez comenzando con sus vínculos con la historia del arte feminista y por qué no del body-art.

Ana María Guasch, en *El arte último del siglo XX* (2000) habla acerca del retorno al cuerpo de finales de siglo, cuyo referente más específico es el Body Art de finales de los '60 y lo entiende como una realidad abstracta más que una realidad del cuerpo, aunque lo real también está presente con una fuerte presencia de su apariencia, lo externo, el maquillaje y también su imagen virtual. En tanto objeto real, simbólico, devastado ferozmente. Nan Goldin y Cindy Sherman desde la fotografía tomaron el cuerpo como lugar de creación y también como síntoma de malestar cultural como en el caso de la obra de Andrés Serrano o Robert Maplethorpe. Pero es fundamentalmente Nan Goldin la que con su obra “The other side”, quien muestra un trabajo sobre grupos marginales como drogadictos, prostitutas, homosexuales, alcohólicos, y personas pertenecientes al “tercer sexo”, enfermos de sida, íconos de lacras sociales y sexuales como protagonistas con un real muy cercano como la muerte situando al espectador en un lugar de voyeur en una cruda exposición de la realidad.

Para poder situar un antecedente de la cuestión de género es imposible no partir también desde los años ochenta donde la lucha feminista hasta ese momento alzada sobre los conceptos de diferencia y de identidad se desplaza hacia el otro “diverso” (el otro sexual, étnico y racial). Estos desplazamientos son los que fijan el objetivo de la conquista de la noción de género, concerniente al sexo y al cuerpo, fundamentalmente y sobre todo sobre los planteamientos de Judith Butler (basado en los pensamientos de Jacques Lacan, Michel Foucault, Simone de Beauvoir) quien formuló y defendió una nueva teoría feminista cuestionadora de las rígidas categorías de género como el feminismo radical lesbiano y la masculinidad radical gay (...)

Los planteos de Butler exponen la necesidad de pensar (superando las categorías falocráticas de género activas), en un mundo en el que los actos, gestos, el cuerpo visible, el cuerpo

vestido y los atributos asociados al concepto de género no expresen nada. La realidad debería negar el género como diferencia. Todo este pensamiento tiene sus raíces dejando de lado las manifestaciones del siglo XIX y principios del siglo XX en el movimiento feminista de los '60 y '70 y es desde ese tiempo donde el planteo de la diferencia biológica o sexual resulta insuficiente y poco específica en un momento en que se revisa el concepto de sujeto. Es en el llamado arte postfeminista donde la reivindicación sexual ha dado paso a la reflexión crítica sobre el género.

De alguna manera cualquier reflexión o producción artística que refiera a la transgeneridad, transexualidad, la materialidad de los cuerpos sexuados, solo puede empezar a ser comprendida teniendo en cuenta los complejos debates teóricos o políticos en torno a la categoría de género y en la diversidad de opciones que el tema plantea desde un profundo deseo censurado, prohibido y eliminado de todo registro por parte de culturas y religiones a través de la historia.

Lo diferente siempre existió, el deseo como marca Didi-Huberman es indestructible. (2017) Las luchas actuales lograron que eso que siempre estuvo presente, bello o feo, hoy tenga nombre, TRANSGENÉRO, TRANSEXUAL, TRANSFORMISTA, todo tiene que ver con TRANSGRESIÓN y, a propósito de D. Huberman, toda transgresión es siempre una sublevación en tanto adquisición de una visualidad por muchos años negada, excluida, lindante a lo blasfemo, lo monstruoso, lo degenerado.

Sontag se olvida de las persecuciones, de los muertos, del olvido, de la ausencia y del SIDA. Para ella es mucho más fácil hablar de dandis de la sociedad capitalista, cultores del mal gusto refinado porque es un lugar mucho más grato donde poder ubicar a las personas que eligen vivir en función de su deseo sexual o en función de un género que va un poco más allá de la identidad otorgada por la sociedad, sino por un género que se construye y se desea. Volviendo a TRANSHISPANIA, es notable que ninguno de los personajes retratados tenga nombre, si bien hay algunos que por su característica de celebrity son fácilmente reconocibles como es el caso de Bibi Andersen, la ausencia de epígrafe es llamativa en un momento donde estamos hablando de identidad de género, por lo menos en nuestro país.

¿Será que no es importante el nombre, solo es importante el personaje? Si es así el poder de la máscara se hace mucho más pregnante, la apariencia bella sin identidad nos deja en un lugar incierto. Vemos retratos donde no se distingue si conforman identidades, profesiones o hablan del deseo del retratado o el del autor. La ausencia de epígrafe corre a la obra de lo referencial, borra con el maquillaje y las plumas lo que podría haber sido un reencuentro con una praxis vital, queda lo poético, lo emotivo, y adquiere fuerte presencia el autor y se desdibuja en parte ese recorrido. ¿Será que no es necesario poner en palabras lo que me cuentan las imágenes? ¿Pero qué es lo que realmente me cuentan?

De la forma más clara por la que podemos entrar a estas imágenes es desde lo que Roland Barthes llama "el campo ciego" (haciendo referencia al fuera de campo en el cine) cuando desarrolla la última parte de su concepto de "*punctum*".

Sin embargo, el cine tiene un interés que a primera vista la fotografía no tiene: la pantalla (tal como observa Bazin) no es un marco, sino un escondite; el personaje que se sale de ella sigue viviendo: un "campo ciego" dobla sin cesar la visión parcial (2016).

Por ejemplo tomando los dos retratos de Bibi Andersen, veo una mujer española de 63 años, pero fuera de ese marco sé que existió un niño llamado Manuel Fernandez Chica nacido en Tanger en el año 1954. ¿Qué es lo que ocurrió en todo ese tiempo?, ¿qué pasó con lo referencial? evidentemente será un trabajo del espectador, el que apelará a sus saberes previos, a su propio deseo, o no será indagado por ningún “*punctum*” y se quedará observando un bello retrato de una señora famosa.

La posmodernidad marca una nueva autonomía que es la del mercado. F. Jameson (1997) habla de la lógica cultural del capitalismo tardío; neoliberalismo, “esta lógica amplió los horizontes del arte a zonas impensadas, hoy las esferas del arte se nutren de objetos provenientes de diferentes lugares, uno de ellos la moda” (...). Si bien la moda pasó a formar parte de la historia del arte por haber marcado diferentes quiebres a lo largo de la historia en función de la forma de mostrar lo bello (Avedon, Klein, Pen). Pero los personajes de Gatti nunca aparecieron en las tapas de *Vogue*, *Candy* es una revista para una minoría que ahora aparece bellamente expuesta en el Palacio nacional de las Artes.

Si bien este material entra al museo de la mano del nombre de su autor, es posible pensar en un trabajo autónomo teniendo en cuenta que Transhispania se concibe desde un lugar personal, desde el aporte a una causa, *Candy* no representa para el mercado global absolutamente nada en comparación con *Vogue* Italia.

Analizando la muestra, buscando claves, marcos, historias, para poder terminar de entenderla e interpretarla, haciendo una búsqueda por internet, encontramos que la idea original de Transhispania no es la que se vio en el Palacio Nacional de las Artes. Originalmente la muestra contaba con un extenso catálogo donde cada una de las fotografías venía con un epígrafe, todo contaba con un anclaje lo que por un lado modifica sustancialmente el sentido de la muestra y entonces pasa a tener un contenido referencial muy fuerte, con lo cual el espectador no necesitaría imaginar, construir o tratar de pensar que es lo que está viendo, cosa que en otro tipo de muestras podría ser parte de lo esperable, en este caso cada personaje cuenta con una historia, no es necesario inventar nada porque ya existe, o sea, todo lo que Transhispania tiene para contar en tanto a identidad en el museo fue eliminado de plano.

Con lo referencial se cae la imagen que inicialmente podíamos ligar a la moda, la moda pasa a ser un recurso, pero lo que aparece fuertemente es el modelo, un modelo que no vende nada, pero cuenta de un camino que es el del triunfo del deseo. Modelos que surgen de la marginalidad, de la prohibición, de la noche y se presentan como objetos deseantes pisando muy fuerte dentro de la cultura.

Cuando desde muchos sectores se preguntan; ¿Cuál es el aporte de lo trans, de lo queer a la cultura? El epígrafe tenía una clave, que hablaba de la conquista, de personas que lograron ser lo que querían atravesando las dificultades planteadas por la cultura. Si preguntábamos en el museo por el catálogo de la muestra entregaban un papelito muy colorido, muy divertido, pero solo eso, y eso no es suficiente.

Podríamos preguntarnos; ¿de quién fue la decisión de presentar la muestra de esa forma? ¿lo decidió una nueva curaduría? Varios artículos periodísticos destacaron “Bomba rosa en Recoleta”, “Celebración de la cultura trans”, “Disolviendo las barreras del género”, Probablemente no alcanza, resulta irrespetuoso, grosero, y probablemente sea una forma de seguir manteniendo esta impronta cultural, social y política en lo periférico, evidentemen-

te todavía resulta incómodo, se puede tolerar ver a un señor emplumado, ahora saber que ese señor emplumado es dueño de una importantísima galería de arte en Madrid y que con su aporte está contribuyendo si a que lo periférico tenga visualidad y que se inserte en la cultura popular evidentemente no.

El tema de la recepción y de la posibilidad de que el observador se constituya en coautor de la obra dando lugar a lo polisémico de la imagen y así derivar en distintas interpretaciones fue ampliamente tratado por Umberto Eco (1986) hablando de dos líneas de razonamiento:

Por un lado, se ha tendido a la descripción de cada sistema semiótico como si fuera un sistema “cerrado”, rigurosamente estructurado y visto en un corte sincrónico. Por otro, la proposición del modelo comunicativo de un proceso “abierto”, en el que el mensaje varía según los códigos, los códigos entran en acción según las ideologías y las circunstancias, y todo el sistema de signos se va reestructurando continuamente sobre la base de la experiencia de descodificación que el proceso instituye como “semiosis in progress”. En realidad, los dos aspectos no se oponen [...] sino que el uno implica al otro y lo instituye en su propia validez.

¿Puede verse la muestra de esta forma?, claramente sí, y es exitosa, la extendieron por un mes más. ¿Qué es lo que pasa con el espectador? Es posible que tengan diferentes experiencias, los que sepan que van a ver y estén familiarizados con la cultura trans verán una cosa, las distinguidas señoras de Recoleta probablemente otra y muy probablemente se queden solo con lo bello, si es que les resulta bello, solo con la forma y ahí sí, lamentablemente, solo nos quedaremos con la máscara, con lo *camp* de Susan Sontag y sinceramente no creo que ese sea el sentido de TRANSHISPANIA.

Vernos para poder ver

En la obra DESENREDO, pieza de video arte del año 2012, Angélica Dass (Rio de Janeiro, 1979) se presenta sentada de espaldas en una bañera, el agua de la ducha golpea en su largo cabello enmarañado mientras con un cepillo a modo de ritual desenreda su pelo en lo que pareciera ser una tarea que nunca va a tener final. Performance diaria que Angélica viene interpretando desde sus seis años, el pelo alisado había sido una tarea impuesta y aconsejada por su madre, actividad que llevó a cabo durante mucho tiempo pero esta sería la última¹.

Nacida y formada en Bellas Artes en Brasil, fue en la escuela donde y de muy chica el conflicto que va a dar inicio a su obra se hace presente; todos los que en algún momento estudiamos dibujo y pintura sabemos que a la hora de colorear un retrato se nos invitaba a buscar el lápiz color piel, así fue que este lápiz “rosado” llamó su atención ya que ella mirándose al espejo se reconocía como “marrón” y era llamada “negra” por el resto de sus compañeros y amigos. En sus largas charlas Angélica cuenta que el color nunca fue un

problema en el seno de su familia ya que provenía de un grupo multirracial rico y diverso en colores, pero asimismo los colores de la paleta real que sus familiares conformaban no coincidían con los colores de la paleta cultural, su abuela era “blanca” pero ella la vio siempre color vainilla, los llamados negros afroamericanos los reconocía como color canela y así una larga lista de colores resumidos socialmente como razas blanca, negra, amarilla y roja aparecen como una breve síntesis de un molde, estigmatizante, pobre, incierto con el cual a todos incluso a Angélica se nos encasilla.

Por eso su último desenredo tuvo que ver con “Desenredar mi historia y mirarla de frente, saber quién soy y de dónde vengo” comenta.

Ese mismo año decide varias cosas, una cortarse el pelo, otra casarse con un español de distinto color, “pelirrojo”, irse de su país natal para establecerse en Madrid y dar comienzo a un proyecto fotográfico partiendo de un autorretrato. Fue en Abril del 2012 cuando se sienta frente a la cámara, se toma una foto y teniendo en cuenta la información proporcionada por una cuadrícula de 12 x 12 píxeles de su nariz decide buscar en el sistema industrial internacional de color PANTONE su color de piel. PANTONE 7522 C, su color de piel de acuerdo al estándar internacional, el que decide utilizarlo como fondo de la obra. El resto de sus familiares y amigos posaron para el proyecto y todos los colores fueron buscados en la paleta y estos colores trasladados al fondo de los retratos. En la base de retrato a modo de epígrafe o título decidió incluir la nomenclatura del pantone.

La contundencia del proyecto la llevó a dar forma a HUMANAE, Work in progress, que se proyecta como un trabajo documental con el que retrata a personas de diferentes comunidades, edades y procedencias étnicas para instalar igualdad e identidad como ejes, naciendo en el mismo año 2012 y llevando a la autora a recorrer una cantidad de países y ciudades para repetir los retratos y de esta manera comenzar a construir un mosaico utilizando un estándar internacional, pantone, con la intención de destruir otro; romper con lo establecido y tener la posibilidad de reconfigurarse en función de que cada persona pueda reconocerse en un viaje como vaciamiento del yo y una apertura a lo intraducible del otro.

En función de este reconocimiento personal es donde cada retratado a partir de su color puede establecer una relación entre nuestro lugar dentro de la humanidad y nuestra capacidad de empatía hacia la totalidad de nuestra especie. Es de esta forma que el trabajo se constituye en una reflexión barroca sobre la igualdad y la identidad en un inventario cromático que se presenta como una gran paleta “diversa” que es lo que realmente somos y digo barroca recordando a Severo Sarduy (1974) hablando de la proliferación; “su presencia es constante sobre todo en formas de enumeración disparatada, acumulación de diversos nódulos de significación, yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar y collage”.

Así, esta cadena de significantes claramente plasmada en estos mosaicos a modo de collage nos remite a un significado único que es nuestra identidad global. Pero no es solamente la presencia de la proliferación lo que enmarca al proyecto Humanae dentro de lo neobarroco latinoamericano, hay también un elemento lingüístico ofrecido a la mirada; cuando el color de la piel establecido por el pantone queda plasmado en la obra a modo de *cartela* claramente hace referencia a ese viejo recurso barroco asimilado en nuestras tierras como lo hacían los pintores en la época de la colonia como Basilio de Santa Cruz Puma Callao en Perú.

Dejando de lado la retórica y volviendo a lo interesante del proyecto desde el lugar que ocupamos dentro del planeta creo que otro elemento del proyecto es lo sensual, como sensible con el mundo. *Humanae* se hace también fundamental por todo lo que la gente no ve en los retratos como la forma de pensar, la clase social, la sexualidad, la nacionalidad o la religión, todas estas etiquetas y prejuicios con los que cargamos se pierden para que solo podamos mirar a cada uno como un ser humano y en función de la otredad podamos reconocernos personalmente y en el otro.

Se hace imposible dejar de relacionar *Humanae* con todos los conceptos que tensiona Graciela Speranza en su “Atlas portátil de América Latina” (2012) cuando habla de migraciones y supervivencias en el sentido de que todos somos migrantes desde el principio de la historia y todos sobrevivimos en la parte del mundo que nos toca vivir y, es en este sentido, que esta obra se constituye no en un argumento sino en una observación, en una portación de singularidades históricas entre tiempos y sentidos donde interiorizar lo propio y matizarlo con lo ajeno nos convierte en los humanos que somos y es en función de la memoria compartida que podemos reconfigurarnos identitariamente sin reconocer fronteras. Es por esto que se hace fundamental reconocernos diversos y en esa diversidad ahí sí, como dice Speranza “repensar la identidad, el territorio, las raíces, la lengua, la patria”.

El arte latinoamericano, agobiado por la exigencia de sobreactuar su identidad local y descreído de la pureza de los medios convencionales, encontró formas a la vez poéticas y críticas de desdibujar fronteras geopolíticas y los límites conocidos de los medios y lenguajes.

Y es en este lugar donde se hace importante el recorrido, la obra ganó las calles, si bien recorre diferentes museos del mundo es en la calle donde su fuerza se hace presente, donde las personas de diferentes ciudades y lugares pueden ver y verse al pasar, pensar y repensarse y esto es algo fundamental al momento de hablar de ciudades inclusivas, la posibilidad de salir del museo y ofrecerse a la mirada de todos sin distinción.

En España por ejemplo, *Humanae* viene estableciendo contactos con los diversos municipios a través de distintos proyectos como “Proyecto intercultural CITIES (ICC) y el Consejo de Europa por el medio de la RECI-RED de ciudades interculturales”, modelo de ciudad que trabaja por la igualdad de derechos, deberes y oportunidades sociales de las personas que las habitan, en la construcción de un discurso positivo de la diversidad y sobre todo en el fomento de la interacción social positiva entre el conjunto de la población, luchando contra la discriminación y la exclusión de personas y colectivos.

De esta forma *Humanae* se inserta en lugares donde se hace fundamental cuestionar los prejuicios y los estereotipos negativos vinculados a la inmigración, el refugio y la diversidad cultural, aportando algo más a la construcción de un entorno proclive a la convivencia intercultural y a la prevención de la discriminación y el racismo.

El arte encuentra en el mapa un material infinitamente apropiable para desnaturalizar los órdenes instituidos, interrogar las identidades territoriales, tender pasajes en fronteras infranqueables, conjeturar otros mundos posibles y trazar recorridos imaginarios (Speranza, 2012).

Pero la calle no fue suficiente, las redes sociales completaron el camino, la distribución del proyecto y de la obra por internet permitió que la inclusión sea global, y fue desde estos sitios donde una de las funciones más importantes de estos retratos se consolida. Docentes de todo el mundo empezaron a levantar el trabajo y lo mostraron a sus alumnos, fundamentalmente docentes de escuelas primarias donde mostraron a los niños como reconocerse en función de los colores realizando trabajos con pinturas, acuarelas, lápices haciendo sus propios retratos y construyendo sus propios mosaicos de diversidad. Los niños tienen la posibilidad de cuestionar la idea del color de la piel asociado a la raza blanca y desde ahí pueden imaginarse como parte de un mapa enorme donde todos los colores nos encuentran en un punto común. Claramente la educación como herramienta política se consolida desde un proyecto simple que solamente cuestiona que lo que se estaba haciendo dejaba a muchos afuera, y ahora tienen la posibilidad de sentirse incluidos y pueden imaginarse como parte de un mapa enorme donde todos los colores nos encuentran en un punto común y acá es donde cobra valor el impulso que desde las instituciones educativas que toman el proyecto se impone como una herramienta claramente inclusiva. Los niños mezclan pigmentos en busca del color de su piel y después dibujan su autorretrato, de este modo reflexionan sobre la identidad y como comenta Graciela Speranza “A veces hacer algo poético se vuelve político y a veces hacer algo político se vuelve poético” (2012). Cuando se presentó la obra de Dass en FOLA (fototeca Latinoamericana) la experiencia fue clara, todos revisaron su color. En momentos donde el racismo y la intolerancia todavía constituyen un fantasma que pesa y castiga en todas las sociedades creo que este aporte es una clara oportunidad de renovar nuestro compromiso de construir un mundo de justicia y de igualdad, diverso como base fundamental de un modelo de convivencia intercultural.

La idea básica y hegemónica de un mundo blanco o negro, completamente absolutista es desde donde se tomaron muchas ideas y decisiones políticas, decisiones por lo menos simplistas que dejaron a mucha gente de un lado o de otro y mucha gente afuera. No es la primera vez ni será la última que el arte nos proporciona herramientas y elementos más que contundentes para interrogar e interrogarnos acerca de lo establecido, lo cultural, ¿de dónde venimos?, ¿a dónde vamos?, ¿quiénes somos? Y tal vez sea una buena forma empezar a preguntarnos de qué color somos y de qué color es el otro para poder así reconocernos y construir no solo nuestras propias identidades personales sino también las territoriales.

Mostrando esta obra a alumnos, y partiendo de los colores y el registro de los blancos y los negros siempre se llega a diferentes lugares, en función de la diversidad que plantea el aula, reconociéndonos distintos, pensantes, diversos y humanos logramos vernos como partes de un todo que conforma una hermosa paleta de colores y de ideas que es lo que nos enriquece y nos deja fuera de lo que nos hacen creer. No formamos parte de ninguna grieta, los que nos siguen hablando de blancos y negros, son los que la fomentan para generar divisiones que lo único que hacen es separarnos, dividirnos para que desde los lugares de poder sea simple manejar individuos que no saben quiénes son y que quieren. Humanas nos plantea reconocernos, verme y verte como mi Otro y desde ese lugar de identidad individual y colectiva es desde donde podemos llegar a construir nuestro propio relato.

El primer caballero

Las imágenes que pueblan nuestra iconósfera como refiere Roman Gubern, generalmente conforman un gran aluvión de representaciones donde casi todo pasa desapercibido o resulta irrelevante, una más de las tantas que existen de manera casi idéntica se superponen unas a otras para contarnos lo mismo, o muchas veces nada, generando un aporte insignificante al enorme montón de fotografías que se consumen a diario.

Parece obvio que padecemos una inflación de imágenes sin precedentes. Esta inflación no es la excrecencia de una sociedad hipertecnificada sino, más bien, el síntoma de una patología cultural y política, en cuyo seno irrumpe el fenómeno postfotográfico. La postfotografía hace referencia a la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que es consecuencia de la superabundancia visual. Aquella aldea global vaticinada por Marshall McLuhan se inscribe ahora en la iconósfera, que ya no es una mera abstracción alegóric: habitamos la imagen y la imagen nos habita (en Fontcuberta, 2016).

Pero eventualmente aparece una imagen que se abre camino entre la gran maraña escópica para consolidarse fuertemente y pasar a interrogarnos y pensarnos y en este caso no es desde el territorio del arte, sino desde el fotoperiodismo. Aunque probablemente tendríamos que definir o redefinir la palabra “arte” para saber de qué estamos hablando, más en estos tiempos donde arte, diseño, autodiseño y política se encuentran de alguna manera relacionados como comenta Boris Groys (2014):

El problema no es la incapacidad del arte de volverse verdaderamente político; el problema es que la esfera política contemporánea ya está estetizada. Cuando el arte se politiza, se lo fuerza a hacer el desagradable descubrimiento de que la política ya se ha vuelto arte, de que la política ya se ha situado en la esfera estética.

En Mayo del año 2017 tenía lugar en Bruselas una reunión de los países que conforman la OTAN donde se dieron cita todos los presidentes de los países miembro y sus comitivas. Como una nota de color se hace la fotografía de las esposas de los presidentes, pero esta vez decidió incluirse a Gauthier Destenay, esposo de Xavier Bettel, primer ministro de Luxemburgo.

Como fotografía de agencia, en este caso EFE, en pocos minutos la imagen ya estaba en todos los portales de noticias desde donde se hicieron eco los diferentes países y culturas de diferente manera dado el contexto. Desde “foto histórica” donde se resaltó el hecho como un auspicioso primer momento y se dio la bienvenida a la diversidad, hasta el arquitecto Gauthier Destenay, esposo del jefe del Ejecutivo de Luxemburgo, afronta con naturalidad los “patinazos protocolarios” que crea su presencia. Incluso hubo medios que tildaron de gracioso el momento. Todo esto sin explorar los comentarios de lectores al pie de las noticias, porque es en ese lugar donde se observa el poder que tiene la imagen en las personas. Un claro ejemplo de como un político contemporáneo ya no necesita del arte para obtener

fama o inscribirse en la historia porque de alguna manera se autodiseña utilizando a los medios que son una poderosa herramienta de producción de imágenes.

Ahora volviendo al lugar del espectador que es el que nos convoca, aparecen en estas imágenes algunos elementos que generan o generaron por lo menos algunas cuestiones como por ejemplo: Alemania también es miembro de la OTAN; ¿podría haber estado en esta foto el esposo de Ángela Merkel? Claramente sí, pero no está presente, por lo tanto el significante toma fuerza propia y las connotaciones empiezan a ajustarse.

No sabemos claramente de quien fue la idea de que Destenay posara junto a las primeras damas, tampoco sabemos si la historia conserva alguna otra foto protocolar de estas características donde algún esposo de alguna primer mandataria haya posado junto al resto de las consortes, el asunto es que esta imagen pasa a constituirse como la primer fotografía de estas características donde aparece un “primer caballero” y ese señor es gay.

Un artículo publicado por diario *El País* para cubrir el evento, redactado por Alvaro Sanchez, comenta brevemente: “Destenay conoció a Bettel en 2007, cuando este era diputado en el parlamento luxemburgués. En 2010 se convirtieron en pareja de hecho, y en 2014, ocho meses después de que Bettel ganara las elecciones, formalizaron su compromiso con una boda íntima seguida de una recepción para 500 invitados. La prensa no estuvo invitada y sus protagonistas rechazaron ofertas millonarias de revistas de todo el mundo para cubrir el evento”. “El Parlamento de Luxemburgo legalizó el matrimonio homosexual poco antes de que Bettel asumiera el cargo. El paso adelante lo dio Destenay. “Le pedí matrimonio en 2012. Sabíamos que la ley iba a ser aprobada... Creo que, por mi educación, siempre he sentido la necesidad de casarme” (...).

En nuestro país el matrimonio igualitario descomprimió un tema que históricamente había sido tabú entre otras calificaciones, pero dejando de lado los tiempos de lucha y de persecución hacia personas que elegían de que manera querían disfrutar de su sexualidad, digamos que hoy en día todos contamos con una foto de algún amigo, pariente, conocido que se ha casado con una pareja del mismo sexo y de alguna manera está perfecta y sanamente naturalizado por mas que desde algunos sectores ultraconservadores se lo considere blasfemo. Pero por otra parte, son pocos los países a nivel global que ofrecen la legitimación y la legalidad a estas uniones, y en la mayoría de los casos las parejas se constituyen solamente de hecho.

Los personajes en cuestión ya estaban casados desde hacía tiempo y antes de la foto de Bruselas, Destenay ya era el primer caballero de Luxemburgo, toda la historia pudo haberse leído en la prensa, escuchado en las noticias, pero la certificación y la entidad que le otorgó la fotografía con el aporte lingüístico “primer caballero” fue notable. La foto puso en opinión a todos y como si se hubiera tratado de una novedad, todos opinaron de manera dispar y en algunos casos extraña. La casa blanca en su sitio oficial omitió su nombre en la foto, hecho que no lo hace desaparecer de la imagen, pero claramente nos ofrece una opinión. Por su parte el Vaticano, que rechaza el matrimonio entre personas del mismo género, le dio el mismo tratamiento que al resto de los líderes europeos, no es que el Vaticano haya cambiado pero claramente a la hora del protocolo y negociaciones políticas hicieron la vista gorda.

Ahora quienes no forman parte de comitivas oficiales, el común de la gente quienes también consumimos imágenes, también opinamos y todo esto fue porque alguien tomó una foto, liviana, casual, ilustrativa, nada pretenciosa, ¿o no?

Podríamos apelar si quisiéramos a esas viejas definiciones de la fotografía que la nombraban como un “signo de existencia”, y de alguna manera hoy en tiempos de escenificación y simulacro donde nada parece ser verdad y todo se pone en duda y tensión, esta foto aparece como la certificación clara y contundente de que todo lo que habíamos escuchado, leído o comentado, es verdad y existe y por lo menos en este caso tenemos un documento. Román Gubern se ocupa del tema en su libro *Patologías de la Imagen* (2004) cuando comenta acerca de la eficacia emocional de las imágenes visuales, de su capacidad turbadora, muy distinto de lo que percibimos a través del oído o de las imágenes que se dan forma cuando leemos. Algunas veces las imágenes pueden resultar ofensivas.

Pero quienes se sienten ofendidas son las conciencias individuales de aquellos que contemplan las imágenes transgresoras. El sujeto ofendido no es la sociedad, sino las personas, que ante ciertas obras experimentan una turbación que puede ser el preámbulo de la vivencia transgresora. Pero para que una conciencia pueda sentirse ofendida, tal conciencia tiene que haberse configurado previamente con ciertos criterios, del mismo modo que para transgredir unas normas, las normas deben preexistir a la transgresión.

La fotografía además cuenta con toda otra serie de signos que tienen que ver con las diferencias culturales propiciadas por la presencia de señoras provenientes de diferentes países como por ejemplo la esposa del presidente turco, señora que viste un atuendo que claramente hace referencia a un protocolo religioso, normas dictadas por el islam. Si bien Turquía es uno de los países musulmanes más moderados en tanto disciplina religiosa, seguramente esta imagen debe ser más que turbadora, es probable que ni siquiera hayan comentado el motivo de la presencia de Destenay junto a las damas por tratarse de algo prohibido por su religión. Pero si se quiere en sociedades donde las conciencias individuales han ido evolucionando por un recorrido tal vez más permisivo, el aporte de este tipo de manifestaciones se hace fundamental. No solamente por la representación, sino porque viene desde el poder político, claramente no es lo mismo que la fotografía muestre personas vinculadas con los ejecutivos de diferentes países a que sea la foto de nuestro primo que se casó con su pareja del mismo sexo.

Evidentemente este tipo de manifestaciones cuando provienen desde el lugar del poder proponen una apertura general y social, ya no algo individual. Por nuestras tierras fue necesaria la aprobación de la ley del matrimonio igualitario por nuestras autoridades para que las conciencias que se ofendían en parte puedan descansar y correrse de lo prohibido, lo profano, lo sacrílego, lo inmorales. El proceso es lento, pero resulta muchas veces fundamental que todos podamos VER que las configuraciones históricas de moralidad ya habían desaparecido y nadie se había dado cuenta.

La evolución de la conciencia social recibe un fuerte aporte de las imágenes que a veces revelan el síntoma de una sociedad y sus complejidades a la hora de cambiar, de evolucionar

de permitir que la vida de las personas pueda ser vivida de la manera que cada uno como individuo deseante lo decida y que eso no va en contra de nadie, sino a favor de todos. Didi-Huberman se refiere al síntoma:

Esta noción denota por lo menos una doble paradoja, visual y temporal, cuyo interés resulta comprensible para nuestro campo de interrogación sobre las imágenes y el tiempo. La paradoja visual es la de la aparición: un síntoma aparece, un síntoma sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas según una ley –tan soberana como subterránea– que resiste a la observación banal. Lo que la imagen síntoma interrumpe no es otra cosa que el curso normal de la representación. Pero lo que ella contraría, en un sentido lo sostiene: ella podría pensarse bajo el ángulo de un inconsciente de la representación. En cuanto a la paradoja temporal, se habrá reconocido la del anacronismo: un síntoma jamás sobreviene en el momento correcto, aparece siempre a destiempo, como una vieja enfermedad que vuelve a importunar nuestro presente. Y también allí, según una ley que resiste a la observación banal, una ley subterránea que compone duraciones múltiples, tiempos heterogéneos y memorias entrelazadas. Lo que el síntoma tiempo interrumpe no es otra cosa que el curso de la historia cronológica. Pero lo que contraría, también lo sostiene: se lo podría pensar bajo el ángulo de un inconsciente de la historia (2011).

Lo importante tal vez sea entonces que una vez que vemos, aprendamos, internalicemos, nos formemos como seres humanos y dibujemos la compleja trama social de la cual somos parte desde la aceptación y la diversidad.

YO MUXE

“Al mirar siempre hay algo que no se ve, no porque se perciba su falta –como sucede en el fetichismo–, sino porque no pertenece a lo visible” (Burgin, 1991).

Mauricio Toro Goya es un fotógrafo chileno (1970) creador de una obra vasta y contundente como así también concebida desde una forma de trabajo muy personal. Formado en el fotoperiodismo trabajando para el diario El Día, de La Serena y con una relación muy cercana a Sergio Larraín, quien fuera el único fotógrafo chileno miembro de la agencia Magnum, el que ocupó el lugar de guía y maestro.

En el 2005 tomó la decisión de no renovar el equipo digital con el que estaba trabajando el cual ya había quedado desactualizado por el continuo avance tecnológico y dejar su trabajo de fotoreportero para dedicarse a investigar una forma de trabajo decimonónica por dos razones; una para recuperar y consolidar su propio sentido estético de la imagen y la otra para poder tener independencia frente al mercado de la industria fotográfica. Así se pone en contacto con una técnica utilizada entre los años 1852 y 1865 que es el

“ambrotipo” la que consiste en el registro de imágenes sobre una placa de vidrio previamente sensibilizada con nitrato de plata y húmeda y que se utiliza en una cámara oscura. Se esperaban muchas respuestas de la revolución digital de la imagen en muchos casos se siguen esperando, aparentemente Toro Goya no estaba dispuesto a participar de la espera. Esta decisión representó un desafío, pero las investigaciones y los ensayos dieron resultados más que auspiciosos, logró plasmar en sus primeros ambrotipos imágenes con una técnica utilizada hace más de 150 años articulando una forma de representación que se aparta completamente de las formas de soporte y circulación de la era digital y combinarlos en clave de escenificación y simulacro como formas actuales de creación.

Así surgieron: “Milagreros”, 2014-2015; “Gólgota, caravana de la muerte”, 2013; “Imagen Divina” (2012).

De milagreros se desprende la que es quizás la obra más íntima, la menos impactante, la que tal vez menos convoca por no contar con la producción y la escenificación a la que acostumbra Toro Goya para construir sus imágenes, se trata de alguna manera de un autorretrato, su nombre es “YO MUXE” del 2014, ambrotipo coloreado a mano de 18 x 24 cm. Y pertenece a su colección particular.

El autorretrato es una forma muy interesante de trabajo donde el productor decide dar vuelta la cámara y pasar a ser referente y mensaje, en muchos casos abordados con pasión y profundidad el autor logra mostrarse vulnerable y poner en imagen elementos que traen aparejados una problemática a la hora de su análisis. Desde el psicoanálisis se dice que poner en palabras las vivencias personales es tal vez el punto de partida para que el analista pueda empezar a articular los motores –no digo para la cura– pero tal vez para el alivio de diversas manifestaciones que complejizan la vida de los pacientes. En el caso de la fotografía, en tanto lenguaje, podríamos decir que poner en imagen, funcionaria de alguna manera como poner en palabras, lo que pone al docente en un lugar bastante particular ya que a la hora de ver autorretratos los elementos psicoanalíticos de los que dispone son en la mayoría de los casos nulos. Pero en este caso vamos a intentar abordar este autorretrato desde el lugar del espectador.

Generalmente por no decir casi siempre, la forma del autorretrato deviene en cómo utilizar el cuerpo como lugar de prácticas artísticas, los ejemplos son muchos: Cindy Sherman o Yasumasa Morimura por ejemplo, sus obras muchas veces contadas desde el autorretrato no nos dicen absolutamente nada de ellos pero claramente utilizan sus cuerpos para revelarnos o mostrarnos una problemática. En el caso de YO MUXE, Toro Goya decide autorretratarse de una manera muy particular, con trajes típicos de las mujeres del sur de México, trajes utilizados por los MUXES.

Las civilizaciones prehispánicas reconocían dentro de sus composiciones sociales una variedad de sexualidades, algunos autores hablan que estas formas de sexualidad se desarrollaban desde cinco lugares completamente diferenciados, con roles y actividades perfectamente distribuidos dentro de las comunidades, funcionando perfectamente de acuerdo a su cultura. La conquista arrasó con toda esta diversidad, con muerte, dominio económico, robo y asedio dominando culturas, transformando identidades y borrando de la historia lo que les resultaba distinto e incómodo. Pero quedó un vestigio que nos remonta a lo más profundo de nuestra cultura Latinoamericana. Existen algunos pueblos cercanos a Oaxaca en el sur de México que por su ubicación geográfica no atravesaron directamente

el genocidio de la conquista. En estos pueblos el día de hoy siguen viviendo los MUXES que son personas de sexo masculino que se visten como señoras con trajes típicos, viven en una sociedad que nunca se cuestionó si los acepta o no, simplemente “son”. Los muxes tienen un rol dentro de la sociedad muy claro y definido, son las personas que conservan y cuidan toda la herencia cultural de los pueblos que representan, son quienes poseen los secretos de las ancestrales recetas de cocina, quienes velan por el cumplimiento de las celebraciones religiosas y culturales, son quienes cuidan a las personas mayores de la familia y son profundamente respetados por la comunidad. Es más, las familias que cuentan con un muxes se sienten orgullosas.

En los últimos años la visualidad otorgada por la revolución digital no les jugó a favor, los pueblos son visitados por turistas y muchos de ellos fueron llevados a las grandes ciudades para mostrarlos como una especie de historia viva, con esta exposición apareció una nueva forma de conquista, el SIDA, que arrasó con su comunidad de la cual hoy todavía se están recuperando, pero así y todo siguen marcando un camino de resistencia cultural admirable.

Poner el cuerpo para autorretratarse como muxes podemos empezar a pensarlo como una poderosa imagen que tensiona por un lado la solidaridad de alguien con una causa casi desconocida por muchas personas y desde un lugar de empatía muy claro. Decir yo soy muxes es reconocerse en el dolor y en la alegría de sentirse parte de una resistencia que lleva años de lucha y lo viene logrando atravesando invasiones, gobiernos, enfermedades y pobreza. Es una clara síntesis sincretica que toma todos los elementos que nos constituye como latinoamericanos, híbrida mezcla de elementos religiosos de la conquista combinados con la presencia de tejidos típicos y esa pulsión travesti que, de alguna manera, nos complejiza como pueblos que adoptamos formas culturales distintas a las de nuestro origen.

En nuestro continente, lo TRANS tiene formas de expresión de lo más variadas y diversas que han recorrido la historia generalmente de manera trágica desde épocas de la colonia hasta el presente como lo cuenta Giuseppe Campuzano en su maravilloso “Museo Travesti del Perú”:

El Museo travesti del Perú nace de la necesidad de una historia propia –una historia del Perú inédita–, ensayando una arqueología de los maquillajes y una filosofía de los cuerpos, para proponer una elaboración de metáforas más productiva que cualquier catalogación excluyente. Se trata de un ‘museo falso’ (como el apelativo de ‘falsa mujer’ con que este lenguaje maniqueo nos adjectiva). Museo embozado, cuyas máscaras –la artesanía, la fotocopia, la gigantografía, el banner, esos sistemas de producción en masa– no ocultan sino, al contrario, muestran. No camuflan sino travisten (2007).

Lo que Campuzano planteaba, es que toda nuestra Latinoamérica sufrió y sufre de un travestismo cultural a través del sometimiento desde la época de la conquista y hasta nuestros días con la hegemonía de los grupos de poder.

Por eso YO MUXE se inserta en nuestro imaginario como una poderosa herramienta de resistencia que nos convoca en este caso desde la empatía a cuestionarnos nuestros luga-

res, nuestras comodidades, nuestras vidas y los lugares que ocupamos dentro de nuestras sociedades. ¿Cómo se articula nuestra empatía? ¿Qué nos sensibiliza?

Muchas veces lo poderoso de algunas fotografías es su capacidad de convocarnos a la participación, a involucrarnos, desde el lugar que podamos, una vez que sabemos, que nos enteramos, algo tenemos que hacer con todo eso. Claramente va a depender de nuestro propio recorrido y nuestra forma de pararnos frente al mundo, pero luego de ver una fotografía como YO MUXE, tenemos la posibilidad de repensarnos como miembros de una sociedad en la cual cada uno constituye una mínima expresión pero por más mínima que sea esta merece ser tenida en cuenta con respeto, integridad e inclusión.

Muerte en la frontera de la “aldea global”

El 2 de Septiembre del 2015 se tomó una de las fotografías más trágicas de la historia; un niño muerto sobre la arena de una playa turca, su nombre era Alan Kurdi.

La familia Kurdi era de Kobane, ciudad kurda del norte de Siria la que fue uno de los sitios más devastados por la guerra, los ataques continuos de Estado Islámico obligaron a la familia a cruzar la frontera turca e instalarse por tres años a la espera de trámites migratorios que nunca prosperaron, la idea era poder llegar a Europa trasladándose a la Isla griega de Kos. Viendo que la única forma de llegar a Europa sería por su cuenta, contrataron una embarcación ilegal, un bote inflable, pero el viaje terminó en tragedia, el bote se hundió al poco tiempo de zarpar. El único sobreviviente fue Abdullah, el padre de la familia y murieron su esposa y sus dos hijos ahogados, uno de ellos Alan, fue arrastrado por la corriente y depositado en una playa turca.

La imagen fue registrada por una fotógrafa turca Nilüfer Demir y fue inmediatamente primera plana de todos los portales de noticias alrededor del mundo golpeando duramente la conciencia de millones de personas y poniendo la crisis de los refugiados en el centro del debate político.

Desde las redes sociales la foto fue parte de apropiaciones de lo más variadas, el horror de la guerra sensibilizó de manera inmediata a personas de todo el planeta independientemente de religiones e ideologías políticas y las representaciones inundaron la web por muchos días. Pero los días y los años pasaron y Alan Kurdi hoy ya no es noticia.

La crisis humanitaria siria, los millones de migrantes hacinados en Turquía, en Islas Griegas, en diferentes ciudades del sur de Europa esperando por decisiones políticas que no llegan es solo comparable a los procesos migratorios como consecuencia de la II guerra mundial y las reuniones de los más poderosos líderes políticos del planeta no pueden dar una solución al problema.

La foto de Alan Kurdi nos puso en un doloroso lugar como seres humanos, nos mostró que somos miserables, que la economía global no tiene lugar para los desplazados de una guerra devastadora, y que las decisiones políticas que se están tomando al respecto desde todos los rincones del mundo incluso desde países que han atravesado históricamente por guerras y por migraciones tan o más sangrientas que esta son inexistentes.

El registro del dolor a lo largo de la historia o por lo menos desde la aparición de la fotografía en 1839 nos revela una larga y penosa iconografía de guerra y sufrimiento, muchas de ellas de dudosa factura, pero claramente fueron y son imágenes que sacudieron las conciencias de la humanidad. La lista es muy larga como así también variados los contextos ; desde Roger Fenton con sus fotografías de la guerra de Crimea como “El valle de la sombra de la muerte” de 1855, Mathew Brady y todo su trabajo sobre la guerra de secesión en Estados Unidos, fotografías tomadas en su mayoría por Alexander Gardner o Timothy O’Sullivan como “soldados muertos”, la famosa “muerte de un soldado republicano” de Robert Capa, el “Levantamiento de la bandera estadounidense en Iwo Jima” de Joe Rosenthal de 1945, los “soldados rusos enarbolando la bandera roja sobre el Reichstag mientras Berlín arde” de Yeugeny Khaldei de 1945, “los niños corriendo por los bombardeos con napalm estadounidense” de Huynh Cong Ut de 1972, hasta el “jefe de la policía nacional de Vietnam del Sur disparando a un sospechoso del Vietcong” de Eddie Adams (1968) y esta lista lamentablemente podría seguir...

Todas estas fotografías tienen en común el horror de la guerra y el haberse convertido en relato de lo cruel que en determinado momento puede ser la humanidad toda. Pero una gran diferencia separa a todas estas imágenes de la foto de Alan Kurdi en la playa, históricamente las fotografías de guerra circulaban en periódicos o en revistas que proponían cobertura de los eventos, pero en muchos casos llegaron a ojos de los espectadores con el paso del tiempo. Tal vez tengamos que plantear la salvedad de la cobertura televisiva de la guerra de Vietnam que mostró el horror de la guerra en todas las televisiones del mundo prácticamente en vivo, hoy eso ya dejó de ocurrir, toda esa información se mide y controla desde los espacios de poder, las guerras modernas solo muestran animales empetrolados como fue en la guerra del golfo a modo de resumen de toda la operación. Hoy la circulación de las imágenes es distinta, internet y las redes sociales modificaron diametralmente la forma de recepción y la forma en que el receptor se apropia del contenido y de los eventos para participar y opinar.

La fotografía de Alan Kurdi fue publicada y republicada sin límite durante muchos días por diferentes personas que se hicieron eco alrededor del mundo y muchos artistas visuales se apropiaron de la imagen para convertirla en grafitis, pinturas, collages, montajes, objetos, etc.

Todos nos sensibilizamos profundamente con esta foto, pero el tiempo pasó y la suerte de la foto del pequeño Alan pasó a formar parte de la historia en un muro de Facebook para convertirse en una foto más dentro de la poderosa maraña de imágenes que conforman nuestra amnésica historia visual. La conmoción inicial provocada por la imagen parece haberse disipado y los motivos pueden ser muchos, pero uno de ellos es la forma en que hoy circulan las imágenes, proponiendo una mirada poco contemplativa, de la misma forma en que aparecen vuelven a desaparecer sin dejar rastro.

¿La conmoción provocada por una fotografía tiene un plazo limitado? ¿Puede volverse corriente? ¿O puede desaparecer? O ¿es posible habituarse al horror? Lo cierto es que el gran flujo de imágenes que hoy se producen y se publican a través de internet puede tener como consecuencia su pronta desaparición, de la misma manera puede desaparecer una selfie insignificante como la imagen de un niño muerto en una playa. Si pensamos en las imágenes como una invitación a prestar atención, a reflexionar, a aprender, a examinar, el modo

de circulación evidentemente no es el más propicio ya que su desvanecimiento está prácticamente garantizado. O tal vez sea que decidimos cerrar nuestros ojos o apagar nuestras computadoras y teléfonos celulares ya que recordar a todo momento nos angustia.

Claramente el contexto influye considerablemente, el lugar en el que se ofrece hoy una fotografía de manera on line no parece ser suficiente, tal vez necesitemos que se ponga en funcionamiento otro tipo de contexto, otro “marco”, probablemente institucional. ¿Cómo funcionaría en un museo?

El museo Thyssen-Bornemisza de Madrid en el año 2015 presentó en una de sus salas más importantes una muestra de todos los vestidos confeccionados por Hubert de Givenchy para ricos y famosos como los vestidos utilizados a lo largo de su carrera por Audrey Hepburn. ¿Sería este un espacio más contemplativo y de recogimiento para la foto de Alan? La comparación es claramente obscena, pero ¿cómo se organiza nuestra memoria entonces? Pienso en las “sublevaciones” de Georges Didi-Huberman.

Dentro de la larga lista de artistas visuales que se apropiaron de la imagen de Alan, un caso fue notable y su mentor fue el artista disidente chino Ai Weiwei. El artista viene trabajando con el tema de los refugiados sirios desde hace muchos años. En una entrevista que le estaban realizando en las costas turcas de Lesbos decidió posar de la misma manera en que fue encontrado sin vida el pequeño Alan recostado de espaldas en la playa. La foto fue realizada por Rohit Chawla para una edición de uno de los noticieros más grandes de la India. La imagen rápidamente se volvió viral en las redes sociales a un año de la muerte de Alan cuando ya nadie se acordaba de la tragedia.

Si tomamos en forma aislada esta fotografía tal vez nos resulte un tanto grotesca o liviana, es más muchas personas se sintieron ofendidas por el tratamiento que Weiwei le dio, pero salvando las distancias si el objetivo era “recuperar la memoria” de lo ocurrido en esas playas claramente fue cumplido.

La obra de Ai Wei Wei recorre el mundo todo el tiempo, es un artista que cotiza sus obras en millones de dólares, en nuestro país pudo verse una retrospectiva de su obra en Fundación Proa en el año 2018, una de las obras presentadas era “Ley de viaje” la que consistía en una enorme balsa negra e inflable repleta de personas sin rostro, invitándonos a preguntar, mirar y reflexionar. De la misma manera en el año 2017 en Florencia en ocasión de otra de sus muestras en el Palazzo Strozzi cubrió toda la fachada del edificio con balsas salvavidas anaranjadas modificando la arquitectura del emblemático edificio e interviniendo el espacio con una impronta que muy difícilmente haya pasado desapercibida tanto para los que visitamos museos como para los que no.

Pero no siempre la recepción de una obra es contemplada llanamente y de igual manera por todos, ni tampoco la forma de enunciar o de producir de los artistas corren con el mismo impacto o se producen con la misma nobleza;

Llueve en Idomeni. La gente quiere huir, encontrar un refugio, pero no puede. El cielo está muy cargado sobre sus cabezas, los pies se les hundén en el barro, las alambradas les rasguñan las manos si osaran acercarse a la frontera. El cielo está pesado sobre sus cabezas, pero se perfectamente que hay un único cielo sobre la tierra: estamos pues, en contacto inmediato con su destino. Desgraciadamente no es la presencia de Ai Weiwei en Idomeni, con su piano blanco

y su equipo de fotógrafos especializados , lo que ayudará a nadie ni a nada, los refugiados se mostraron completamente indiferentes a esta performance, tienen la cabeza en otra cosa, esperan cosas muy distintas ante esta cuestión enorme. Veo ese piano blanco, surrealista en medio del terreno desnudo del campo, como el símbolo irrisorio de nuestras buenas conciencias artísticas: blanco como las paredes de una galería de arte, todo lo que hace es evocar el contraste porque, con el corazón en un puño, observamos en Idomeni o donde sea, el peso de los tiempos oscuros sobre la vida contemporánea (Didi Huberman, 2017).

El comentario de Didi-Huberman hace referencia a una performance grabada en video en el campo de refugiados de Idomeni (frontera entre Grecia y Macedonia) donde Weiwei invita a tocar un piano blanco a una niña siria en medio de una situación más que inhumana para todas las personas hacinadas en ese campamento.

Hace dos años se estrenó una película documental dirigida por el artista; “Marea Humana”, donde no solamente se ocupa de mostrar el problema de los refugiados sirios sino que decide encararlo de manera global mostrando diferentes campos de refugiados alrededor de 23 países desde el desierto de Irak hasta la selva de Bangladesh. La película fue generosamente recibida en diferentes ámbitos pero esta mirada no conformó a todos. Lo que se criticó contundentemente en este caso es si el gesto es moral o no, lo que nos lleva a pensar en ¿cómo se articula o como se tiene que articular en este caso el enfoque estético, la visión epistémica y la relación ética con el tema? ¿Sirve de algo mostrar largas filas de inmigrantes caminando a la deriva filmado desde las alturas con drones? La visión desde arriba y a lo lejos poco aporta a la humanización del problema de los refugiados que desde hace años reclaman un trato de iguales.

Generalmente ubicamos a los artistas en un lugar muy delicado y complejo y lo que esperamos de ellos no siempre coincide políticamente con nuestras expectativas ¿Puede esto tener que ver con que el artista mueva importantes cantidades de dinero para cada una de sus presentaciones? ¿El lugar que ocupa Weiwei dentro del mercado del arte le resta autoridad para tratar un tema tan delicado como este?, muchas veces desde el lugar que se evoca y se exhibe pareciera ser el de un compromiso dudoso con los derechos humanos de los refugiados.

También podríamos pensar por ejemplo que Pablo Picasso no fue a Guernica a pintar lo que es hoy una de las pinturas más emblemáticas de la historia del arte, pero a nadie o a pocos se le ocurre discutirla y su lugar en el museo Reina Sofía es incuestionable.

Los refugiados, tanto hoy como ayer, necesitan mucho más que una simple beneficencia o benevolencia. La benevolencia de acogerlos en Europa, ni que decir tiene, no les aporta más que ventajas. A menudo es una benevolencia bajo condiciones, las cuales sugieren que tras ellas se camufla una voluntad de vigilancia y de rechazo. Por tanto, la *forma benevolente* adoptada por Ai Weiwei en contrapunto a sus imágenes de vigilancia capturadas por los drones solo hace que reforzar la *mirada desde arriba* que inmoviliza a los refugiados en el impasse político. Pero los refugiados no necesitan que les demos la vuelta a

las brochetas de carne, que les acerquemos el cubo para vomitar o que finjamos que les regalamos un estudio de artista en Berlín. Reclaman simplemente que *les miremos como a iguales*, es decir, tener un estatus cívico y jurídico que los principios generales de nuestras democracias escribieron un día en piedra, pero solo en piedra. Una obra de arte que afronte esta cuestión no debería ser una obra de beneficencia: debería intentar acusar, hurgar, meter el dedo públicamente en esta llaga de la historia. Comportarse, en definitiva, de *forma crítica* (Didi Huberman, 2019).

Todo esto pone en evidencia que la tarea interpretativa de las imágenes corre por nuestra cuenta y termina con la comprensión y asimilación del conflicto planteado en la obra de acuerdo a nuestra subjetividad la que puede tener que ver con las intenciones del autor o con el análisis de los pensadores contemporáneos o no. Claramente los espacios de reflexión tenemos que construirlos, no basta con la publicación en las redes sociales o con la exhibición en un museo, como así también la circulación de las imágenes y su discurso merecen ser contextualizados y así generar marcos de aprendizaje teniendo en cuenta los pensamientos de los filósofos como aportes significativos a la hora de elaborar un concepto y que esto se traduzca en aprendizaje significativo.

El problema de los refugiados no se va a solucionar cerrando las puertas como está ocurriendo hoy, estas puertas no hacen nada para debilitar las fuerzas que causan el desplazamiento de miles de personas, solamente mantienen el problema alejado, pero no pueden hacerlo desaparecer. En estos lugares de tránsito “permanente” es donde muchas personas están trabajando para poder mostrarnos desde el arte que es lo que ocurre con los refugiados, nosotros las recibimos y las consumimos puertas adentro en la comodidad de nuestras casas, tal vez sea hora de empezar a ver con una mirada de compromiso y reclamar lo mismo desde los lugares de producción y circulación de imágenes.

Kant observó que el planeta que habitamos es una esfera, y dirigió su pensamiento hacia las implicancias de ese hecho considerado tan banal. Y las implicancias que investigó fueron que todos debemos permanecer y movernos en la superficie de esa esfera sin tener ningún otro lugar adonde ir, y que por ende estamos destinados a vivir para siempre en mutua vecindad y compañía. De modo que “la perfecta unificación de la especie humana a partir de la ciudadanía común”, es el destino que la Naturaleza ha elegido para nosotros, el último horizonte de nuestra historia universal que, originado y conducido por la razón y el instinto de conservación, estamos destinados a perseguir y con el tiempo alcanzar. Esto es lo que Kant descubrió, pero le llevó al mundo dos siglos más descubrir cuán acertado estaba.

Tarde o temprano, advirtió Kant, no habrá más espacio vacío en el que aquellos de nosotros encuentran los lugares ya poblados demasiado atestados o poco acogedores puedan aventurarse. De modo que la naturaleza nos ordena considerar la hospitalidad (recíproca) como el precepto supremo que debemos abrazar, y eventualmente abrazaremos, para buscar un fin a la larga cadena de ensayos y errores, a las catástrofes que los errores causaron y a las ruinas que

esas catástrofes dejaron. Como observaría Jacques Derrida dos siglos después, las propuestas de Kant desenmascaran el carácter meramente tautológico de términos de moda en los últimos tiempos, como la cultura de la hospitalidad o la ética de la hospitalidad.

En efecto, si la ética, como quería Kant, es obra de la razón, entonces la hospitalidad es, debe ser o será tarde o temprano la primera regla de conducta de una humanidad guiada por la ética.

Sin embargo el mundo poco se percató de ello; al parecer, el mundo prefiere honrar a sus filósofos con placas conmemorativas más que escuchándolos, y menos aun siguiendo su consejo (Bauman, 2005).

Conclusiones

En el año 2018 se presentó en el Centro cultural Borges de nuestra ciudad una gran muestra de la fotógrafa Dorotea Lange, la que estuvo muy bien organizada, por periodos, abarcando todos los temas trabajados por la autora, se pudo recorrer bien y pensarla. En un lugar de privilegio se exhibían todas las fotos realizadas en su colaboración con la Farm Security Administration en los años '30 y en un lugar central la poderosa “madre migrante”, contundente obra a la que no se le nota el paso del tiempo y que claramente representa a todas las madres migrantes de todos los tiempos y lugares.

Personalmente recorrí la muestra con un amigo, al dejar la sala conmovidos por el trabajo, cruzamos la calle y nos detuvimos en la parada del colectivo y mientras esperábamos aprovechamos para comentar la muestra. En un momento nos dimos vuelta y vimos una familia detrás nuestro en situación de calle. Nos miramos y regresamos a nuestras casas en silencio. Al llegar a mi casa, me sentí miserable y tuve un duro trabajo con mis emociones, tratando de entender estos sentimientos encontrados y pensando; está bien, tengo que sentirme miserable, acabo de pagar una entrada para conmoverme con una fotografía tomada hace cien años en Estados Unidos mientras los desplazados, los que quedaron afuera, los excluidos, las madres migrantes de mi país siguen en la calle.

El recorrido al que me expuso esta experiencia fue bastante duro, y organizando emociones me llevó por diferentes rincones de examen personal, pero fue necesario, tenía que sentirme miserable y entre otras cosas lo que hice y hago generalmente es contarlo a mis alumnos, comparto mis sentimientos con ellos y me reconozco vulnerable, de esta manera creo que enseño y aprendo, generando un espacio de aula con las emociones sobre la mesa, que a mí me ayuda y puedo garantizar por propia experiencia, que a los alumnos también. Algunas imágenes se presentan frente a nosotros con un peso visual que nos inquieta, generalmente convocados desde lo personal, desde lo que somos y lo que deseamos, abrazamos alguna de estas imágenes como propias, porque nos representan, hablan de nosotros y proponen caminos o nos dan la posibilidad de construirlos.

Se instalan en nuestra memoria y nos forman, nos completan, nos educan y nos convocan a continuarlas muy probablemente con hechos o con participación.

Cuando una fotografía logra contarnos lo que ya sabíamos pero no podíamos comunicar o no teníamos las herramientas para expresar se constituyen en una herramienta de conocimiento y se convierte en un elemento revelador y pasa a allanar caminos, a abrir puertas. Estas imágenes son manifiestas, importantes, primordiales...

Según la real academia española, primordial es “principal o esencial”, pero también “primitivo o primero”, asimismo existe otra definición que viene de la psicología y tiene que ver con el “arquetipo”;

Según Jung, los arquetipos o imágenes primordiales son “formas o imágenes colectivas que se dan en toda la tierra como elementos constitutivos de los mitos y, al mismo tiempo, como productos autóctonos e individuales de origen inconsciente”. Son patrones de formación de símbolos que se repiten a lo largo de la historia y las culturas, en la humanidad entera, y a través de ellos buscan expresión las energías psíquicas. Los arquetipos en sí mismos son inaccesibles: los llegamos a conocer, y nunca totalmente, porque se materializan en símbolos concretos. Su carácter primordial no alude solo a que son muy antiguas en la historia del hombre, sino que pueden generarse en cualquier otro periodo histórico, incluso en el actual. Los arquetipos no son ideas innatas heredadas tal cual, sino formas, tendencias, patrones que subyacen a la formación de símbolos. Ejemplos: el arquetipo del niño milagroso (por ejemplo Cristo, Hermes, Zeus, etc.), el arquetipo de la madre universal (por ejemplo la madre naturaleza, la “abuela” en ciertos indios, o el principio femenino de las religiones orientales), el arquetipo del héroe, el arquetipo de la conservación (el fuego eternamente vivo de Heráclito o el principio de conservación de la física), etc. En ciertas ocasiones (por ejemplo en los mitos y los sueños), el individuo puede sacar a la superficie estos arquetipos (Proff, 1967).

Teniendo en cuenta que la fotografía forma parte del lenguaje de las artes visuales y como todo lenguaje opina, revela, dice, denuncia y proclama; desde nuestro lugar como docentes la articulación de este lenguaje algunas veces críptico, resulta fundamental a la hora de encontrar respuestas, facilitar debates, proponer diferentes tipos de análisis desde un lugar de apertura a nuevas posibilidades, siempre con la idea de un trabajo en progreso y teniendo en cuenta que nada es definitivo ni absoluto, ofreciendo siempre la posibilidad de rever y reconsiderar una opinión, una idea y fundamentalmente facilitando herramientas que capaciten al alumno a descryptar complejidades visuales.

Las imágenes ayudan, sanan, educan, y fundamentalmente una vez que aprendemos nos reclaman. Ese reclamo tiene que ver con participación y compromiso desde un lugar que tenga que ver con nosotros, con nuestra subjetividad y con nuestra sociedad y con nuestros arquetipos. Para que las personas, hombres y mujeres de la comunidad queer o LGBT puedan ser “nombradas” y formar parte de las sociedades; el color de la piel no sea un estigma y la diversidad racial sea una riqueza; las esposas y esposos de personas del mismo género sean realmente tratados de manera igualitaria; las minorías que incluso forman parte de pueblos originarios sean honrados y no librados a la suerte de su segura desaparición y los niños sean realmente los primeros con derechos a jugar en una playa y no ser

fotografiados muertos. Todo esto junto a otra gran cantidad de imágenes primordiales puedan pasar a formar parte de los arquetipos de nuestro futuro como sociedad y que el dolor, la muerte y la desaparición solo sean imágenes de la historia. Hoy, en todo caso, aprendemos de esas fotos y nos sentimos convocados a reclamar y a sublevarnos por un planeta más igualitario, donde los derechos humanos sean realmente “primordiales”.

Notas

1. https://www.youtube.com/watch?time_continue=12&v=HYYoRW2U6T4
2. <https://vimeo.com/61789399>

Referencias Bibliográficas

- Barthes, R. (2016). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (2007). *Arte ¿Líquido?*. Madrid: Ediciones Sequitur.
- Bauman, Z. (2008). *Tiempos Líquidos*. Ciudad de México: Tusquets Editores.
- Bauman, Z. (2005). *La sociedad sitiada*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Berger, J. (1972). *Modos de ver*. Edición inglesa.
- Burgin, V. (1991). *Ensayos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Campuzano, G. (2007). *El museo travesti del Perú*. Perú: Giuseppe Campuzano autor editor.
- Didi-Huberman, G. (2019). “Visión desde las alturas” en *Barcelona Metrópolis* revista on line, Ayuntamiento de Barcelona, Nro 110.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Sublevaciones*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Penguin House.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente*. Buenos Aires: Editorial Lumen.
- Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Fontcuberta, J. (2016). *La Furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- Groys, B. (2014). *Volverse Público*. Buenos Aires: Caja negra editora.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Gubern, R. (2004). *Patologías de la imagen*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago mundi.
- Progoff, I. (1967). *La psicología de Jung y su significación social*. Buenos Aires: Paidós.
- Sarduy, S. (1974). *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Sontag, S. (1969). “El camp”, en *Revista Periscopio*, Copyright Carlos Pérez Editor.
- Sontag, S. (2016). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Penguin Random House.
- Speranza, G. (2012). *Atlas Portátil de América Latina*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Abstract: The purpose of this research is to tension some of these images that I think go through the large mass of current images to take a place within our current visuality so that we wonder, from the didactics, how do we treat them? What place does we they offer? Where do we place them? Do we have to put frames? Are they necessary?

Keywords: visuality - perception - didactics.

Resumo: Esta pesquisa terá como objetivo enfatizar algumas dessas imagens que eu acho que atravessam a grande massa de imagens atuais para fazer um lugar dentro da nossa visualidade atual para que nos questionemos desde a didática, como as tratamos? Que lugar oferecemos a eles? Onde os localizamos? Temos que colocar molduras? São necessários?

Palavras chave: Visualidade - percepção - didática.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
