

El poder del recorte. El recorte del poder.

Carolina Short

<carol@bigital.com>

<http://bigital.com/>

Este trabajo fue escrito en el mes de diciembre de 2008 en el marco del seminario «De la imagen a la visualidad. Construcciones de sentido.» dictado por la Dra. María del Valle Ledesma en el contexto de la Carrera de especialización en Teoría del Diseño Comunicacional de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

Keywords

imagen, visualidad, fotografía



[Atribución - No Comercial - Compartir Obras Derivadas Igual 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/argentina/)

El poder del recorte. El recorte del poder.

Cómo desplazar el punto de interés mediante una operación estética.

Cuando por primera vez vi una exhibición de subREAL hace diez años tuve el sentimiento que se hacía justicia con ciertos *actores* que muchas veces son los que permiten que se haga posible un evento, de cualquier tipo. Los que sostienen situaciones que disfrutan otros. Esos actores invisibles para la historia, que muchas veces salvan vidas anónimamente, o ayudan en una búsqueda exitosa que de otro modo no hubiera sido posible, que abren caminos desapercibidamente y que otras veces son simplemente considerados como "daño colateral" sin reflexión alguna sobre sucesos que la mayoría de las veces tienen interés político-económico y en los cuales las víctimas son tomadas como pérdidas netamente materiales.



Exhibición en la Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, 1999

El propósito del presente trabajo es abordar el concepto de encuadre como recorte de una realidad, y como porción de la misma que el responsable hace visible/invisible. La fotografía por sí misma es un recorte de una realidad: lo que ve el fotógrafo, por un lado, y por otro lo que quién la mira interpreta o relaciona con el mundo real o natural. Esto tiene relación, a su vez, con la relatividad de la historia de acuerdo con quién la cuenta, la (in)existencia de ciertos personajes en relación con recortes históricos/políticos, el poder de hacer (no/in)creíble un evento a partir de una operación *estética*, entre otras relaciones. También, determinar en qué medida un evento puede ser asimilado con relación a su visibilidad.

Art History Archive (A.H.A.) y "Serving Art" Acerca del proyecto de subREAL

subREAL es un grupo artístico que se inicia en 1990 en Bucarest, Rumania. Está integrado (actualmente) por Călin Dan –que se dedica al arte conceptual, electrónico y es además teórico y curador– y por Iosif Király –cuyos puntos de interés son la fotografía, las instalaciones y las *performances*. Ambos trabajaron en los '90s para *Arta*, una revista rumana que controló la imagen pública del mundo del arte local entre 1953 y 1989.



Iosif Király y Călin Dan

En 1994 la revista *Arta* deja de tener apoyo del gobierno y debe dejar de publicarse. Dan y Király deciden guardar el archivo fotográfico: 600 kg de material ilustrativo sobre historia del arte. Era el archivo de una revista comunista, controlada por el estado, y ligada íntimamente a la Unión de Artistas –ricos y con influencias–, una organización que corporizaba la ideología oficial desde la escena del arte. "Art History Archive" (AHA – traducido como Archivo Histórico de Arte) y "Serving Art" (el nombre de la exhibición) nacen como un proyecto de subREAL. Consta de la observación, selección y posterior presentación del material fotográfico de 2000 negativos blanco y negro provenientes del archivo de *Arta*. Esos negativos, destinados a proveer material para impresión de reproducciones, fueron producidos en un contexto de trabajo relativamente "vago" y descuidado, que confiaba en el recorte final a fin de ajustar el encuadre y concentrarse en los aspectos propios de la obra de arte. Al analizar el archivo fotográfico y ver las copias, cuyo formato era vertical u horizontal, pero nunca cuadrado y notar que los negativos eran de 6x6, percibieron que las obras de arte eran sólo una parte de la imagen, mientras que muchas otras cosas se sucedían alrededor de las mismas.



Uno de los negativos de 6x6

subREAL presenta al juicio del público estos descuidos que producen consecuencias e interpretaciones inesperadas por los emisores o los responsables de realizar ese archivo. Ellos afirman que esas imágenes se salvan de ser meras reproducciones de trabajos artísticos sin interés *per se* por el hecho de que precisamente están encuadrando al sujeto de una manera equivocada. Mediante este proceso, el arte se transforma sólo en un detalle central, dominado por un aura de eventos, objetos, personas, que hablan todos sobre “el flujo de la historia percibida como flujo de datos”. Este canal de información está congelado en imágenes cuya presencia es tan fuerte como cualquier fotografía artística. La imagen es un *'objet trouvé'*, nacido de la coincidencia mágica de una cámara inocente y un sujeto desprevenido.

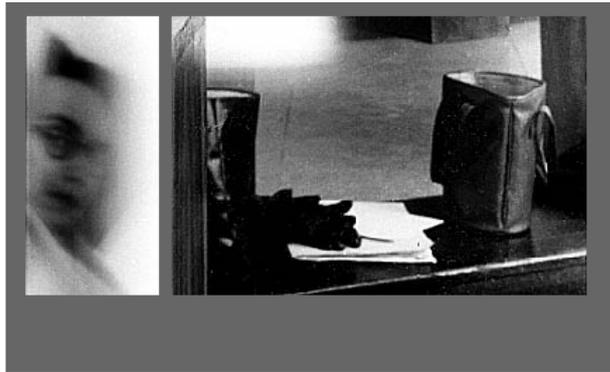
Antes de que Dan y Király mirasen las imágenes del archivo en su totalidad independiente, esas fotografías no existían, ni en la mente del fotógrafo que hizo las tomas ni en la del artista involucrado, y menos aún, en la conciencia pública. Mediante el acto de impresión de esos negativos olvidados, ellos transforman un accidente en un evento lleno de sentido.

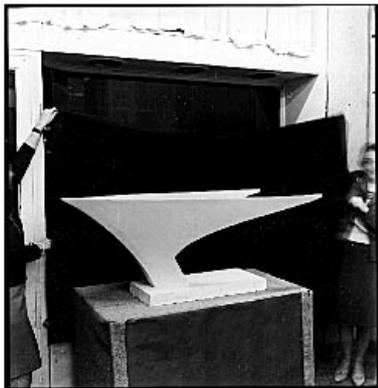
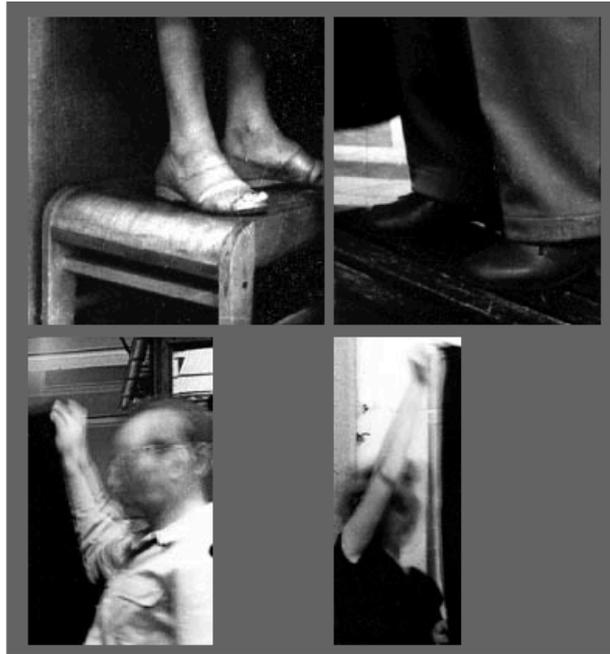
Como resultado de su trabajo, subREAL se transformó en sinónimo de “artistas y archivos”. A diferencia de otros casos provenientes de Europa Oriental, no pretendían revelar ningún escándalo sobre artistas comprometidos o sospechosos agentes secretos que hubieran trabajado para la poderosa “*Securitate*” (agencia de seguridad del gobierno).

En una entrevista, Călin Dan dice que “Art History Archive” se transformó en un proyecto exitoso justamente porque sus autores (él y Király) evitaron en todo momento –incluso ante la expectativa del público– hacer alusión a las connotaciones políticas que el material pudiera tener. Primero hicieron una observación histórica, desde ahí la extrapolaron a un nivel simbólico, y por último, buscaron similitudes en el arte de en la actualidad. Procesando ese material presentaron algunas consecuencias semióticas de esta censura técnica al “ojo público”, algunas de las cuales son: política de interacción y cultura, aura histórica del objeto de arte, cultura material versus propaganda cultural, fotografía como análisis espontáneo del mundo del arte, fotografía como un instrumento para relacionar ideologías públicas y privadas, la inocencia ambigua de la cámara, la participación social versus la convención social o la memoria selectiva.



*Imágenes de la
exhibición "Serving Art"*





El proceso constante de compartir la información extraída del archivo existente es, de este modo, duplicado por el proceso de construir simultáneamente un equivalente potencial para los años 90.

A raíz de este proyecto surgido del archivo de *Arta* surgieron otros: se realizaron exhibiciones, distintas intervenciones y colaboraciones con otros artistas.

Uno de ellos es *"Interviewing the Cities"* (Entrevistando a las ciudades). Comenzó en 1999 y comprendía tres capas de puestas en escena fotográficas: entrevistas con monumentos del espacio público, inspecciones del fascinante mundo de paisajes urbanos tal como los presentan los urbanistas o los operadores turísticos, y una serie de retratos producidos en colaboración con la comunidad artística local que aceptó ser fotografiada como figuras remotas gravitando en el aura de sus propios trabajos, uniéndose a este esfuerzo de explorar dominios privados, analizando discursos públicos y, por último, estableciendo contactos humanos. El concepto detrás de la obra fue construir una base de datos dinámica que refleje el arte y la mentalidad artística de esta década. *"Entrevistando a las ciudades"* consistió en escanear varios niveles de realidades artísticas en distintas ciudades y articularlas en un diario subjetivo de los dos artistas, de su relación con los lugares y con las personas.



"Interviewing the Cities"

"Framing" (Encuadres) –una de estas capas– consta de excursiones a lugares específicos de las ciudades más relevantes de Europa en las que ciertos paisajes urbanos han tomado preponderancia por su espectacularidad, su importancia histórica y su concurrido público turista. En *"Framing"* los artistas de subREAL se expusieron a sí mismos *"sirviendo al arte"*, e hicieron, a la vez, un encuadre de un paisaje urbano destacado. Dicho encuadre resignifica el lugar, lo transforma de sitio artístico a obra de arte plástica, por un lado, y por otro, le da trascendencia al duplicar su existencia mediante la fotografía. Las ciudades son consideradas como un

archivo social y arquitectónico. Las puestas en escena son a partir de monumentos, edificios, y gente en diferentes encuadres institucionales.

Entre otras ciudades la experiencia fue realizada en Amsterdam, Viena, Estocolmo y Helsinki. Ellos explican al referirse al proyecto que no tiene una metodología, que no se trata de una investigación científica sino de un diario en el cual se provocan eventos en los que hay espacio para que sucedan muchas cosas. Estas series ganarán valor antropológico con el transcurso del tiempo.



Artistas que colaboraron en distintas ciudades con "Interviewing the Cities"



"Interviewing the Cities – Framing"

De la firme intención a la inocencia perdida

Los olvidados sirvientes del arte inmortalizados por la fotografía

“Los individuos son los vehículos del poder, no sus puntos de aplicación.” Michael Foucault

El propósito de hacer algo puede entenderse como una intención en el sentido de la determinación de la voluntad con objeto a un fin. En el caso analizado en este trabajo, tomar fotografías de obras de arte para armar un archivo con las mismas. Lo interesante y lo que trae esta cuestión a análisis es qué sucede más allá de la intención y qué genera esta inocente consecuencia.

En su obra *Modos de ver*, Berger señala que en el comienzo las imágenes tenían el rol de recordarnos cómo se veía algo que ya no está. La función de tomar fotografías de un cuadro o una escultura para hacer un catálogo es la de documentar una existencia para poder transmitirla como información en el momento en que ese objeto no esté; porque no es posible su apreciación física –desapareció o está lejos.

Con las operaciones de subREAL sucede lo mismo que comenta Berger de un cuadro, que al ser utilizado de una u otra manera cambia su significación por completo ya que la misma es transmisible por tratarse de una información relativa a la obra en sí. Estos negativos al ser apercibidos –en la acepción psicológica del término– en su totalidad, nos brindan datos que trocan la significación del objeto de archivo en otra cosa.

En “Serving Art” la correcta observación de la fotografía nos revela la presencia de sujetos que hasta entonces no existían. Justamente se corrobora lo que dijera Roland Barthes de la fotografía como certificado de existencia. Por otro lado, la inmovilidad de la fotografía que provoca una “confusión perversa entre dos conceptos: lo real y lo viviente” (siguiendo con las afirmaciones de este autor) en dónde, aplicados al trabajo de subREAL, la obra de arte en sí sería lo real y, paradójicamente, lo viviente son esas personas omitidas que salen a la luz. Una sorpresa que destapa una situación oculta y da cabida a una nueva manifestación del arte, a un relato que aparece a partir de hacer un uso diferente de esas fotografías: un uso del desuso o del descarte de lo que fuera su propósito inicial.

Otra visión interesante para relacionar es el concepto de la visión posmoderna de la fotografía en el cual el valor de la misma se halla ligado a su entorno cultural – en el cual se gestó– y la “fotografía como tal” que hace referencia a la misma como medio, como tan bien lo explica Batchen en su artículo “Métodos”. Los sirvientes del arte son quienes hacen posible que “la otra fotografía”, la del “objeto a registrar en un archivo” pueda ser concretada.

Si bien estos sirvientes eran –hasta el momento en que Călin Dan y Iosif Király los descubren– los “fantasmas” que colaboraban con el mundo del arte sin protagonismo alguno, es propio de la fotografía poseer este juego de dicotomías que la hacen tan enigmática. En cada toma fotográfica hay una intencionalidad, pero justamente porque conviven en ella esta dualidad, también hay una serie de operaciones inesperadas que la luz fija, escribe, y que en este caso un operador histórico descubre.

Uno podría preguntarse si es importante rescatar a estos personajes que el poder borró de la escena. Y la verdad es que si bien fue ése punto el que me interesó de la exhibición de subREAL en Stuttgart, lo fuerte es cómo la fotografía tiene por momentos el poder de los “aparatos que la despliegan”. Cómo estos artistas re-verten la función de este archivo de arte para –en definitiva– producir ellos una pieza de arte distinta, que habla de otro tema completamente diferente, y a la vez plantean una postura frente al arte en sí.

Estos breves análisis de las fotografías se podrían trasladar a analogías o comparaciones con una reflexión más sociológica en el sentido del uso de seres humanos “descartables” o tomados como objetos para llegar a un fin que disfrutaban otros seres humanos sin siquiera tener conciencia de qué fue necesario para poder obtener ese disfrute. Usos mucho más perversos que el sostener un lienzo para generar un fondo.

El poder acumulado en ese archivo (A.H.A.), que muestra obras de arte concebidas en un momento histórico pasado y con una función determinada –o no– está hoy utilizado para construir otro discurso. subREAL afirma que cuando termine la modernidad los archivos van a ser –trascendiendo su aspecto funcional– (lo más parecido a) un *corpus* de la herencia cultural. Deben ser protegidos y puestos a disponibilidad de las visitas y el escrutinio público –de la misma manera que las iglesias antiguas y los monumentos, los museos, teatros y bibliotecas. Pero, a dife-

rencia de esas instituciones, un archivo no acarrea características éticas, son, en ese sentido, amorales. La calidad moral es lo que dan los individuos que acceden a ellos: la gente le da sentido a los archivos, y no al revés (Merewether 113).

Como dice Barthes en *La cámara lúcida*, "en la fotografía se mezcla, de alguna forma, el pasado y el futuro." Respecto de la fotografía de su madre, nos dice: ella va a morir / ella ha muerto. En el ejemplo que estamos analizando es curioso como en una misma fotografía los que van a morir son los sirvientes del arte y lo que va a perdurar es la obra de arte, que de no ser fotografiada puede directamente no existir.

Esto es lo que sucede con el recorte que se realizaba con las fotografías de las obras de arte del archivo. Las reproducciones o copias sólo ponían foco en la obra de arte en sí misma. De no haber sido por la (re)lectura de los negativos realizada por subREAL no se hubiera podido descubrir a estos "servidores del arte". De no haber mediado el trabajo de ellos, estos seres que participaron de la construcción de ese archivo fotográfico habrían quedado en el anonimato como tantas otras personas que quedan registradas bajo la etiqueta de "daño colateral". Estas fotografías completas ponen en evidencia el procedimiento del registro de las obras de arte, cuentan una historia que no conocíamos y a la cual nunca habiéríamos llegado de no ser por esta (nueva) operación artística. Como otras tantas veces, el arte hace visible situaciones desconocidas abriendo nuevas interpretaciones de la realidad.

"La reproducción aísla un detalle del cuadro del conjunto. El detalle se transforma." (Berger 33)

Cuando Berger expone la obra *Trigal con cornejas* de Van Gogh sin dar otra información de la misma podemos experimentar con ella una serie de sentimientos que no cuentan con una tendencia/influencia particular. Si leemos que fue el último cuadro que pintó antes de quitarse la vida la percepción de la obra de arte será seguramente totalmente distinta. Esta operación de enmarcar la obra en un tiempo/situación hace que la percepción de la misma esté totalmente influenciada. El contexto hace a la obra de arte. No sólo le da un entorno sino que la (re)define.

Dice Susan Sontag que no puede haber evidencia, fotográfica o de otro tipo, de un evento hasta que el mismo no ha sido nombrado y caracterizado. Y nunca es la

evidencia fotográfica lo que puede construir –o más propiamente, identificar– sucesos; la contribución de la fotografía nos permite nombrar el evento. De lo que determina la posibilidad de ser afectados moralmente por fotografías es la existencia de una conciencia política relevante. Sin una política las fotografías de los bancos de tortura de la historia van a ser experimentados como algo simple, irreal o como un soplo emocional (Sontag 15).

De la misma manera, el trabajo de subREAL es justamente realizar un cambio político poniendo en evidencia un evento invisible, no sólo por el encuadre sino por un acto político que desplazaba a las personas, que daba más importancia a la obra de arte o al prestigio que se obtenía al poseerlas y muchas otras interpretaciones que se podrían especular. De hecho alguien hizo alguna vez con anterioridad copias de esos negativos dejando adrede a las personas fuera de las mismas. De todos modos lo que es potente de esta idea es que hay un antes y un después. Que una vez que vimos esa operación de recorte y la consiguiente operación de “restauración” ya miraremos la fotografía de otra manera. Ya estaremos pensando en lo que quedó afuera del encuadre además de notar lo que está dentro del recorte seleccionado. Por otro lado toma otra importancia la afirmación de Sontag que dice “en un mundo en el que las imágenes fotográficas son predominantes todos los bordes, los ‘encuadres’ son arbitrarios”.

Cualquier cosa puede ser separada o discontinuada de otra cosa. Todo lo que se necesita es encuadrar el tema de manera diferente. Hay una superficie, una capa y es posible percibir o intuir lo que subyace o lo que la trasciende. Cómo podría ser la realidad si la mirásemos de esa manera. Y siempre habrá nuevas capas para revelar.

Bibliografía

- Barthes, Roland. La cámara lúcida. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1995.
- Batchen, Geoffrey. "Método" en Arder en deseos. La concepción de la fotografía. Madrid: Editorial Gustavo Gili, 2004
- Berger, J. Modos de ver. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980
- Cox, Richard J. "Funky Time in Archivesville." Reading Archives. (18 de enero de 2007). 12 de diciembre de 2008 <
http://readingarchives.blogspot.com/2007_01_18_archive.html >.
- "Looking Back 2 Move Forward". Fotogalerie Wien. 17de octubre de 2008.
http://www.fotogalerie-wien.at/bilder_116_frame.cfm?id=1094536925
- Lovink, Geert. "Interview with Călin Dan". House of Laudanum. 17de octubre de 2008.
<<http://laudanum.net/geert/files/1037061675/index.shtml?1139224699>>
- Merewether, Charles. The Archive. London: Whitechapel and Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- "<nettime> subREAL interview". www.nettime.org. (18 de mayo de 2000). 17de octubre de 2008.
<<http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0005/msg00153.html>>
- "Serving Art". Schloss Plüschow. 17de octubre de 2008.
<<http://www.plueschow.de/fellows/subreal/servingart.html>>.
- Sontag, Susan. On Photography. Edición electrónica: RosettaBooks LLC, 2005