

ALGO FALTA

El significado fugado en la fotografía



ALGO FALTA

El significado fugado en la fotografía

ALGO FALTA

El significado fugado en la fotografía

Bajo el título 'Algo falta. El significado fugado en la fotografía', TEA Tenerife Espacio de las Artes acoge una exposición que, además de brindarnos una nueva oportunidad de disfrutar del arte fotográfico, sugiere la posibilidad de reflexionar, a través de sus contenidos, sobre el devenir social y el sentido de lo público en nuestro entorno cotidiano. Cumple así con una de las principales apuestas que nos trazamos desde el Cabildo con la apertura de este espacio, en el corazón de la capital tinerfeña, destinado a producir inquietudes y propiciar la creación artística, la reflexión y el pensamiento sobre el mundo actual.

La muestra, incluida en la programación de la undécima edición de la bienal internacional Fotonoviembre, se extrae del preciado fondo de la Colección Ordóñez Falcón (COFF), cuya custodia por parte de TEA Tenerife Espacio de las Artes es fruto del acuerdo que formalizamos hace tres años con sus titulares. Considerada como una de las más importantes colecciones privadas de fotografía existente en Europa, esta exposición sirve como ejemplo de las muchas posibilidades que nos reporta la cooperación establecida con la Fundación COFF.

En esta ocasión, gracias al trabajo dirigido por la comisaria de la muestra, Teresa Arozena, en sintonía con el Centro de Fotografía Isla de Tenerife, disfrutamos de la maestría de más de una veintena de artistas, con obras pertenecientes a la referida colección. Poco a poco, con el montaje de futuras exposiciones, el público de las Islas tendrá la posibilidad de profundizar aún más en el conocimiento de este extraordinario patrimonio cultural.

ALGO FALTA. El significado fugado en la fotografía	011
I. Testigos de la nada	033
II. El código	053
III. Cartografías del otro	073
Índice de autores	127
English translation	133
Créditos	142

ALGO FALTA. El significado fugado en la fotografía

Teresa Arozena

Esta muestra trata de concebir un hilo interpretativo en torno a una noción elemental que ha atormentado a la historia de la representación en el siglo XX: la indecibilidad de lo visual. La selección de obras fotográficas que se presenta circunscribe la problemática que genera esta idea al contexto particular de la fotografía, un medio que evidencia con especial fuerza la vieja escisión entre el ver y el decir.

Afirmamos a menudo que, casi de un modo irracional, nuestra cultura se funda sobre la imagen, y lo hace cada vez con más intensidad; no obstante, no debería simplificarse la noción de imagen bajo esta afirmación, y concebirla como un elemento escindido y 'puro', como mera representación, sino por el contrario tener en cuenta las tensiones implícitas en su naturaleza como construcción o artefacto.

La visualidad es siempre una determinación compleja culturalmente condicionada. Las imágenes son constantemente reintroducidas dentro de códigos, lenguajes y contextos. Accedemos a ellas a través de filtros interpretativos, las dotamos de argumentos o las insertamos en relatos. A partir de ese extraño cuerpo inmaterial que constituye la imagen, somos capaces de desplegar las historias que urden el tejido de la realidad. Pero ocurre que, frecuentemente, esta relación contextual inherente, queda naturalizada, se hace invisible, y parece olvidarse del todo la mudez liminar de la imagen, esa suerte de 'experiencia cero' de la dimensión visual, que la fotografía revela de un modo particular.

No ha de extrañarnos tal naturalización, pues a lo largo del siglo XX la fotografía se convirtió en una poderosa herramienta perceptiva, prácticamente en una prótesis de la conciencia. Dentro de la enorme mutación cultural que supuso la consecución de la modernidad, el medio fotográfico se mostró capaz de actuar como modelo del pensamiento y como potente recurso discursivo, idóneo para representar la nueva esfera pública que se fraguaba al ritmo de la industrialización capitalista.

Sin embargo, todas aquellas instantáneas tomadas en las calles de las ciudades plasmando una nueva sociedad industrializada nos condujeron a un mismo lugar, desembocaron en una inquietante percepción. Fue Walter Benjamin quien nos hizo comprenderla: esencialmente nos mostraron el ‘escenario de un crimen’.¹ Ese sitio al que se ‘llega tarde’ para registrar los rastros de un acontecimiento pasado, ese ‘lugar abandonado por todos’, que para Benjamin constituía siempre una fotografía, define, más que ninguna otra figura, el aparato ontológico fotográfico, y determina la especial relación del medio con el acontecimiento y con el tiempo.

La figura benjaminiana de la ‘escena del crimen’ vino a sintetizar, a modo de mito moderno, la relación dialéctica que constituye el sustrato profundo de la fotografía: la constante tensión entre el elemento ‘visual puro’ e instantáneo, y el ‘pie de foto’, como enunciado añadido a la imagen. Dicha tensión irresuelta se manifiesta bajo la forma del suspense, moderna modalidad de captación temporal que se origina al mismo tiempo que la fotografía. Desde luego, si hay un conjunto de emociones o sensaciones que definitivamente pertenecen al orden de la tecnovisualidad son aquellas que se hallan asociadas al recurso del suspense; doble estructura deseo-insuficiencia, donde los indicios fragmentados de una visualidad irreductible parecen señalar siempre hacia un significado en fuga.

Esta muestra traza el rastro de dicha tensión, explorando una serie de obras fotográficas incluídas en la Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía que abarcan un amplio marco cronológico, desde comienzos del siglo XX hasta la actualidad. Más allá de la mera aproximación semiológica al medio como un lenguaje autónomo, la selección establece, en cambio, una lectura transversal de la fotografía como una pieza clave para comprender e interpretar el devenir social y el sentido de lo público en nuestras actuales sociedades.

El recorrido de la exposición se encuentra dividido en tres bloques temáticos, que van modulando la idea conductora, y que se corresponden con cada una de las salas que forman parte del itinerario. En el bloque I, denominado ‘Testigos de la nada’ las obras seleccionadas abordan la sensación de suspense como forma temporal interna de la imagen fotográfica. La forma del suspense o el enigma establece en todas estas imágenes las condiciones para la mirada, y materializa la tensión entre una fuerza interpretante que trata de conferir un sentido, y el tejido roto o vacío que pertenece a la imagen muda.

¹ Walter Benjamin, ‘Pequeña historia de la fotografía’, *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Madrid, 1973.

En el bloque II, titulado ‘El código’ se muestran una serie de obras en las que, a través de una aproximación a los imaginarios urbanos, se halla presente la idea de ‘la realidad transformada en texto’; una noción clave que forma parte indispensable del proyecto moderno de reticulación y racionalización del mundo. Así las tensiones entre texto e imagen se dejan ver a través de la representación de la ciudad, como el lugar donde se verifican las diferentes concepciones de lo público.

Los trabajos seleccionados en el bloque III, denominado ‘Cartografías del otro’, revelan distintas incursiones y reflexiones en torno a lo que podría llamarse un ‘sistema de cartografía social’. Esta vía, consustancial al medio fotográfico, acomete la controvertida y arriesgada tarea de efectuar la lectura del ‘otro’; podemos reconocerla en el clásico género de ‘fotografía de calle’ y en general en la fotografía entendida y utilizada como documento social.

A esta visión de conjunto de la muestra hemos de sumar, finalmente, una ‘zona cero’ donde refluye el examen que la exposición plantea. Se encuentra constituida en primer lugar por el proyecto *FLOH* (2001), de la artista **Tacita Dean** (Reino Unido, 1965), un trabajo que aborda de forma explícita la mudez última del objeto fotográfico, al tiempo que arroja al aire una cuestión que no debería ser obviada: ¿cómo pensar hoy la fotografía, en un mundo donde ésta es ya, de algún modo, una especie de anacronismo?

Problematizar la lectura de las imágenes, tal y como lo hace Tacita Dean en su proyecto *FLOH* es un paso bien necesario para comprender la importante transformación en curso, que altera la propia ontología de la imagen. En la actual *sociedad red* –y su espacio post-mediático y conectivo–, ya no nos sirven los viejos parámetros bajo los cuales podíamos establecer una definición válida y estable de las imágenes. Se ha producido una mutación completa de las estructuras visuales y enunciativas que regían hasta ahora el relato del acontecer del mundo.

De pronto, en menos de un siglo, nos encontramos en una realidad postfotográfica completamente abigarrada de imágenes. Una esfera *hiperfotográfica* en la que palidece todo posible rastro de nostalgia ante la pérdida de los tiempos heroicos de la luz y la plata. El trabajo de Tacita Dean atraviesa todas estas cuestiones, moviéndose con habilidad en el terreno de la nostalgia y el fetichismo, en el ámbito de la desaparición y el silencio; la obra consiste en una recopilación de imágenes encontradas por la autora en los rastros de Europa y América.





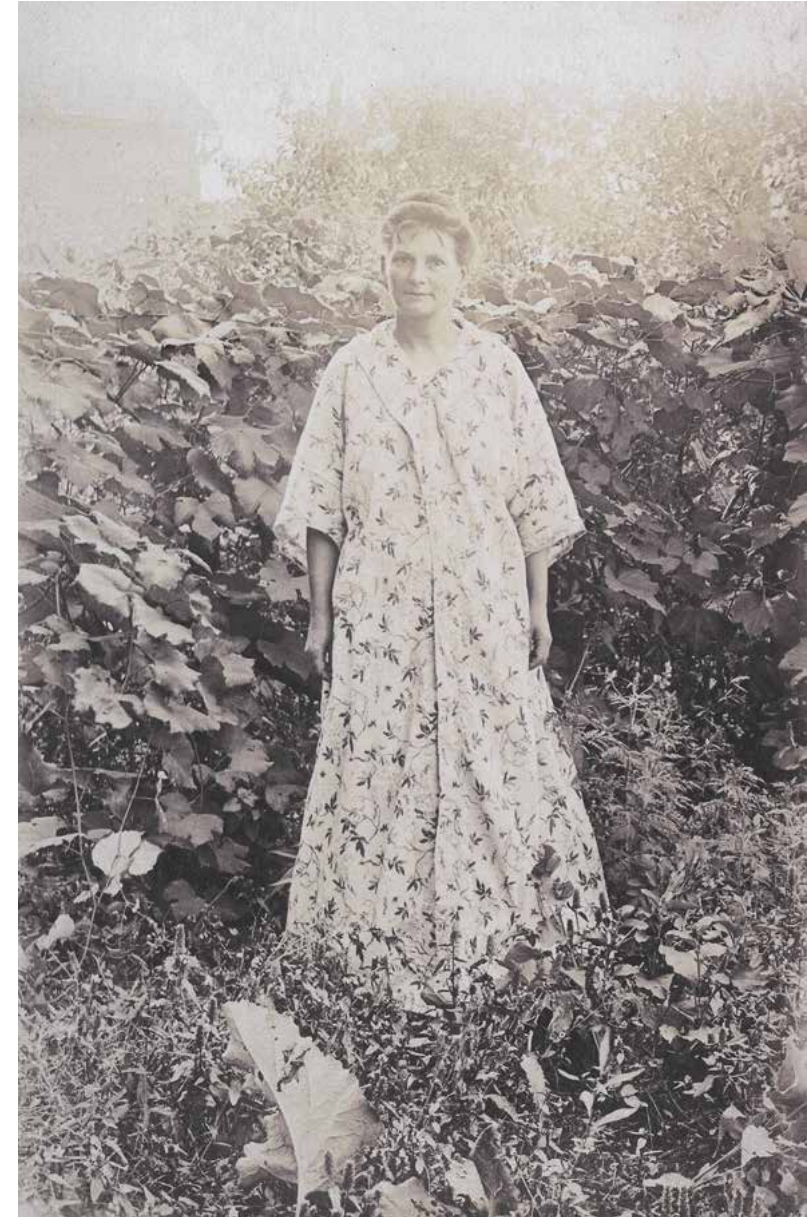


En el año 2001 la investigación tomó la forma de un libro de artista con una edición firmada de cuatrocientos ejemplares. ‘Una obra de arte democrática’ –afirmó Dean. Para celebrar la publicación de *FLOH*, la galería londinense Frith Street exhibió una edición limitada de fotografías del libro. Para acompañar la exhibición la artista hizo estas afirmaciones:

‘No quiero dar explicaciones de esas imágenes: descripciones de cómo y dónde fueron halladas, o conjeturas de las supuestas historias que podrían o no contar. Quiero que mantengan el silencio del rastro; el silencio que tenían cuando las encontré; el silencio de los objetos perdidos. Basta decir que todas las imágenes fueron encontradas aproximadamente en los últimos seis años en los rastros de Europa y América. Sólo en un determinado momento me di cuenta de que estaba haciendo una colección, y nada es más preocupante para el coleccionista que la perspectiva de la ‘clausura’; comprender que habrá una ‘versión final’ y una conclusión potencial de la colección. He dejado de ir a los mercadillos por miedo de encontrar una imagen que ‘debía haber estado en el libro’, o como una loca he volcado mi atención en coleccionar postales: postales que muestran fuentes congeladas o tréboles de cuatro hojas, o que tienen gaviotas, o que han sido garabateadas por alguien. Pero ahora me he decidido a creer que no hay, que no puede haber una versión final de esta colección; que *FLOH* existe en el continuum y que un día, espero, retornará, sin dueño y silenciosa a sus orígenes en el mercadillo.’

Decir ‘el silencio del rastro’ es como decir ‘el vacío del universo’, como escucharlo con un vasito de plástico pegado a la oreja. Los objetos fotográficos encontrados y perdidos de Tacita Dean nos enseñan pequeños jirones de historias en descomposición, borrándose y desapareciendo en silencio en la aleatoriedad del cosmos. A través de ellos, por sus agujeros, es posible mirar la nada.

Si Tacita Dean, desde una posición que podría definirse como una suerte de ‘conceptualismo romántico’, invoca el silencio y pone en práctica la suspensión ligüística, es porque *FLOH*, más allá –o más acá– de su romanticismo, conecta con una parte fundamental de la problemática del lenguaje que resulta determinante a la hora de definir lo fotográfico. A saber, el silencio, la suspensión, la interrupción, la descomposición, la desaparición, la denegación, el secreto. Son todos movimientos de oscilación que forman una parte fundamental del lenguaje; desde él inventan un columpio capaz de llevarnos *más allá* de la mera estructura







24 | Tacita Dean | *Osmonds I*, Serie *Floh* | 2001



Osmonds II, Serie *Floh* | 2001 | 25

predicativa.² Es este el ‘rumor de fondo’ que es posible escuchar en el conjunto de las imágenes que forman parte de este itinerario.

Autobiographical Stories (The Fake Wedding) (1992), de **Sophie Calle** (Francia, 1953), es el otro proyecto que, en diálogo con *FLOH*, constituye esta ‘zona cero’, una obra que pertenece a una serie iniciada en el año 1988. En ella la artista se dedica a fabular relatos que reflejan episodios de su supuesta biografía. Se trata de un trabajo que deconstruye con habilidad una noción objetiva, veraz y estable de la identidad personal, pero que, sobre todo, ejerce un efecto demoledor sobre la imagen en sí misma. Igual que *FLOH*, la obra de Sophie Calle se da sobre un cortocircuito del significado, sobre una ruina y un vacío.

A menudo denominada ‘artista narrativa’, maestra del simulacro y célebre por sus ‘novelas de pared’ que ponen en relación textos con fotografías, las obras de Calle son el resultado de una experiencia intersubjetiva, que surge a partir de una puesta en juego con el otro. La imagen y su relato es un todo inseparable que se construye a través de los demás, sujetos de la vida real a los que la autora recurre constantemente para la elaboración de sus obras. Los ‘otros’ actúan como agentes externos del experimento; se convierten en el elemento incontrolado o azaroso que abre la ficción a la vida. El artificio de Calle se encaja así en el corazón mismo de lo real. Todo se produce en la trama interpersonal, como juego recíproco y simulación pública. Con frecuencia las historias de Calle se hacen públicas antes como notas en la prensa que en las salas de arte. ‘La existencia de los otros me inquieta: sus gustos, sus historias, su falta de historias, su vacío’. Esta es la estructura del trabajo de Calle, por el reverso el enorme hueco de la vida, inabarcable, amorfo, tenebroso o aburrido; por el anverso el ‘otro’, que es un gatillo que despierta en Calle su inmensa capacidad de fabulación, y que, como un espejo, le devuelve la imagen (su propia imagen siempre, la única imagen posible) trocada en memoria y leyenda, convertida en mito y en monstruo.

Sobrevolar el abismo y arrojar la vida a la nada, al fuego del simulacro. Sus imágenes-con-texto (esa tensa combinación de fotografía y palabra) impugnan la fina frontera que separa lo verídico de la ficción; en su trabajo ya no puede aplicarse el modelo de lo verdadero a lo real. El ideal de lo verdadero se revela como la ficción más profunda, como la trama más oculta en el corazón de lo real.

² Ya Jaques Derrida, con relación a la idea de la ‘visión muda’, describió la enorme tradición apofática del discurso, la vía de la negación que lidia con aquello inefable o inaccesible al habla. Jaques Derrida, ‘Cómo no hablar. Denegaciones’, *Cómo no hablar y otros textos*, Proyecto A Ediciones, Barcelona, 1997, pp. 13-58.





**What am I
doing here?
What am I
doing?
How'd I get
into this?
What am I
doing here?**



**What an idiot!
What an idiot
you are!
What an utterly
useless idiot
you are!**



I. Testigos de la nada



Algo falta, algo se ha roto, el hilo del sentido parece perderse una y otra vez dentro del corte fotográfico, en ese acto automático de suspensión o interrupción que es toda fotografía. ¿Qué ha pasado? ¿Qué es lo que ocurrió? La forma del enigma y del suspense definen una temporalidad propia de la experiencia fotográfica, que se da siempre a través de una imagen a la que *hemos llegado tarde*.

¿Cuál es la historia? ¿Qué cuenta esta imagen? ¿Cómo hemos llegado aquí? Si la miro veo un corte coagulado, un fragmento detenido que sólo puede mostrar los indicios desordenados de un suceso ya ocurrido; una 'escena del crimen', cuyo sentido se encuentra suspendido, aplazado. Todo argumento adherido habrá de llamarse entonces *testimonio*. Toda palabra será una máscara superpuesta a una *imagen cruda*, para dotarla de un significado inteligible. Así, la leyenda o discurso que acompaña, explícita o implícitamente, a cada fotografía pende sobre el vacío de una imagen muda; los sentidos que queramos concederle se urden sobre un tejido roto.

Hay fotografías que proyectan de forma especial esta tensión. Ocurre a menudo en un tipo de imágenes en las que predomina una cierta idea de vacío, de soledad o de ausencia. Esta *nada* presente hace más fuerte nuestra comparecencia al otro lado de la imagen. Como un espejo, interpela al observador, y le impele a rellenar el vacío, al tiempo que revela que la función del que mira ha de ser siempre la de un testigo, la de un narrador que interpreta de los restos y reconoce los signos, hilando un posible sentido que siempre pende sobre la descomposición.

La monumentalidad de las imágenes de **Hannah Collins** (Gran Bretaña, 1956) apela directamente al cuerpo del espectador. Sus panorámicas despliegan una experiencia física envolvente en donde la inquietud y la sospecha funcionan como conmutadores que ponen en marcha una especie de mecanismo histórico. En este engranaje la huella, el signo o el indicio son elementos clave para comprender el paso del tiempo y los paisajes culturales que la autora quiere desvelar. El proyecto de Collins se sitúa dentro de esa interesante estirpe de artistas que reeditan el espacio documental y la investigación antropológica, confiando un nuevo



sentido a la idea de observación, en donde la pieza clave es la conciencia de la interpretación. Reverso de los medios de comunicación, las prácticas documentales se abordan como un elemento casi terapéutico.

El monumento sirve a la autora para plantear una yuxtaposición entre la historia y el presente, entre la memoria y el cuerpo. Son imágenes tensas, que encierran un denso contenido simbólico. *Signs of Life* (1992) se sitúa entre sus primeras series, y como en otro de sus primeros trabajos, *The Hunter's Space* (1993-1994) –en la que reflexionaba sobre la situación de zonas como Polonia o Silesia después de la caída del Muro de Berlín– Collins dirige la mirada hacia las comunidades ubicadas en los márgenes, obligadas al desplazamiento o en situaciones conflictivas de transición muy relacionadas con el territorio y la globalización. *Signs of Life* fue la contribución de la autora a la Bienal de Estambul en 1992, y narra la diáspora y las condiciones de vida de los emigrados del Este hacia el Oeste, hacia Estambul.

La elección del paisaje es rotunda. Collins selecciona una imagen exquisitamente detallada de la desolación y la descomposición del espacio social, de la ciudad, de la calle. ‘Habitar es dejar huellas’, decía Benjamin. Ahora, en la ruina postmoderna y global, igual que en el escenario de un crimen o de una guerra, la vida se aprecia a través de sus indicios.

En la serie *L.P.* (2000) **Jean Mark Bustamante** (Francia, 1952) fotografía orillas de lagos de montaña en Suiza. Se trata de composiciones insólitas, imágenes ambiguas, que buscan el malestar y la duda de quien las mira. La referencia a una realidad que aparentemente ‘no dice nada’ desemboca en su obra en una especie de abstracción formal. Áreas residenciales y construcciones industriales, se superponen al supuesto modelo de sublime paisaje natural, estriando y recodificando el espacio.

El protagonismo del espectador se encuentra presente en la elección gran formato, envolvente, propicia para hacerle tomar conciencia de sí mismo frente a la obra, de su actividad como mirón. Bustamante declara la fotografía como un lugar para reflexionar, como un ‘movimiento lento’, a lo que parecen hacer alusión las siglas L.P. ‘Larga Duración’ (‘Long Play’). Nada más sugerente para referirse a ello que la imagen del lago (con su superficie reflectante, su profundidad abisal y los insólitos puntos de vista que el autor ofrece). La fuerza reflexiva *per se* parece ser la instancia principal de la obra de Bustamante, una potencia que se activa a través del suspense y la incertidumbre que es capaz de crear.





40 | Arnold Odermatt | Buochs | 1957



Hergiswil | 1964 | Stans | 1961 | 41

Literalmente ‘escenas del crimen’, las imágenes de **Arnold Odermatt** (Suiza, 1925) proponen también una reflexividad que hace que su obra se diferencie rápidamente de la de otros fotógrafos que trabajaron el atestado policial, como Arthur Fellig (Weegee) o Mell Kilpatrick, mucho más dramáticos en su aproximación al accidente. En Odermatt el extrañamiento previo a toda reflexividad parece producirse por el encuentro entre el tranquilo y bello paisaje natural suizo que rodea al suceso y las violentas y perfectas composiciones de hierros retorcidos, que expresan una brutal quiebra del sentido, una detención abrupta del tiempo, del todo movimiento o de todo pensamiento, resumida en estos escenarios de restos y evidencias.

Odermatt fue policía desde 1948 hasta el año de su jubilación, en 1990. Sus imágenes de escenas posteriores a accidentes de tráfico constituían una parte del archivo de evidencias del siniestro, ya fuera para el informe policial o para el la compañía de seguros, pero también formaban parte de una colección personal creada a la largo de su vida. Fue su hijo, Urs Odermatt, quien ‘descubrió’ y sistematizó el trabajo fotográfico de su padre en diversos temas que se hicieron públicos a través de libros y exposiciones.











William Eggleston | *Southern Suite (The Stop Sign)* | 1981 | *Southern environs of Memphis* | hacia 1972 | 51

II. El código

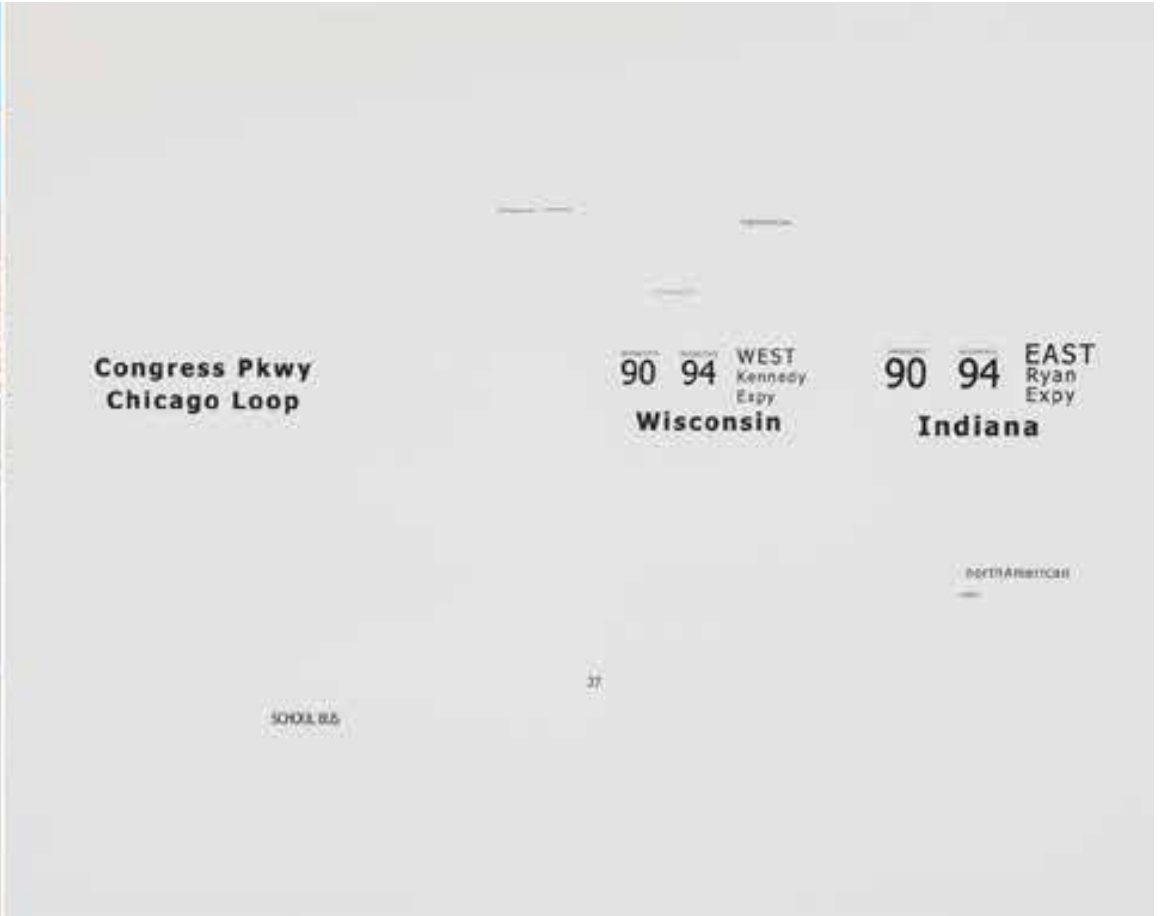


La noción de una realidad transformada en ‘texto’, en algo que necesita de una lectura o una descodificación, constituye una parte fundamental de la ontogénesis de la imagen técnica, y responde plenamente al modelo moderno de conceputar el espacio.

La urbe en expansión constituirá el laboratorio ideal para desarrollar una nueva mirada a través del medio fotográfico. En la ciudad moderna, como en un enjambre, se entrecruzan y se superponen con celeridad cambiante los códigos que recorren y estrictan el espacio público, que mapean al otro y lo común para interpretarlo y resignificarlo. El espacio se muestra como una gran retícula, como un plano o una estructura *de lectura* en constante expansión y movimiento. La captación del mundo fluido de la modernidad engendrará así toda una estirpe fotográfica, que a menudo se ha agrupado bajo la etiqueta de *fotografía de calle*.

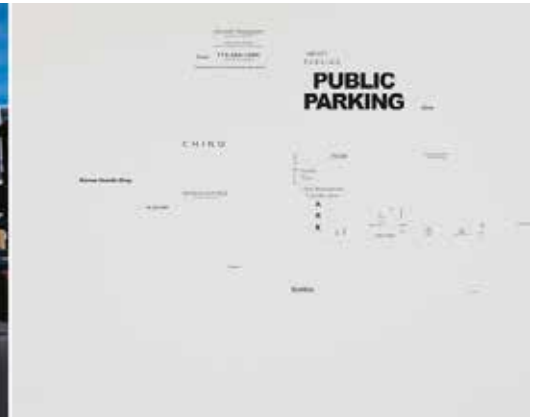
Podría, no obstante, pensarse una posible historia de la fotografía en base a una noción militar básica: el *reconocimiento*. Hay que saber *reconocer* lo que se ve. Hay que descifrarlo, falta la interpretación, la significación. La historia de la fotografía sería entonces también la historia de su lectura, de sus intérpretes. Bajo esta óptica el fantasma de una ‘relación directa con lo real’ quedaría completamente impugnado, y, con ello, resultaría efectivamente invalidada la tradicional función de la imagen fotográfica como ‘depósito de verdad’, promovida con fuerza desde los usos más coercitivos del medio, sean humanistas o policiales. En el conjunto de imágenes de esta sección el código se hace visible a través de la ciudad. De diversos modos, en ellas es posible vislumbrar la ‘rejilla abstracta’, y percibir un salto o tropezón entre la toma y su interpretación.

El trabajo *Untitled Project* (2002-2011), de **Matt Siber** (Estados Unidos, 1972) es una investigación sobre la naturaleza del poder y las formas en que éste se manifiesta dentro del espacio público. Se trata de una enorme serie de imágenes fotográficas de gran formato tomadas en las ciudades de todo el planeta. En ellas toda huella de texto ha sido removida digitalmente, y extraída fuera de imagen referencial





58 | Matt Siber | *Untitled #6, Serie Untitled Project: North America* | 2002



Untitled #15, Serie Untitled Project: North America | 2003 | 59

creando dípticos en gran medida abstractos, donde una constelación de textos entra en diálogo con una escena pública.

El extrañamiento que esta estrategia produce no sólo pone de relieve el papel de lo textual dentro del paisaje moderno, sino también a la vez subraya otras formas alternativas de comunicación imbricadas en la codificación del espacio público, como la señalética, los colores, la propia arquitectura o la imagen corporativa.

Ian Wallace (Inglaterra, 1943) basa su trabajo en el encuentro violento de la abstracción pictórica minimalista y la riqueza referencial de la fotografía documental. Su influencia fotoconceptual se proyecta sobre otros fotógrafos clave de la escuela de Vancouver, como Jeff Wall o Ken Lum, hasta el punto de ser considerado como el padre del fotoconceptualismo canadiense.

Intersections NYC (2003) es la segunda serie de fotografías laminadas sobre lienzo que el autor realiza sobre la ciudad de Nueva York, como continuación de una primera serie tomada inmediatamente antes de los acontecimientos del 11 de septiembre. Wallace rastrea los cruces de las calles como si quisiera desvelar la estructura latente bajo la intensa amalgama de gente, tráfico, signos comerciales y arquitectura. El contenido narrativo se ha reducido al acto de cruzar la calle, el referente fotográfico deviene una zona de tránsito que emerge en el armazón abstracto de la retícula pintada.









La tradición de la fotografía aérea es casi tan antigua como la fotografía misma; es conocido que en cuanto Nadar accedió a una cámara de fotos, su primer sueño fue elevarse sobre los techos de París para tomar vistas aéreas de la urbe desde la cesta de un globo aerostático. Este ojo cenital y abstracto, mirada extraterrestre, se halla evidentemente emparentado con el tempranísimo género de la fotografía de guerra, así como con las actuales cámaras de vigilancia y visiones satelitales.

La fotografía aérea resulta clave para comprender en toda su amplitud la *mirada interpretante* consustancial al medio, pues evidencia el inherente *carácter lector* de la mirada. Desde el cielo, la piel del mundo se aborda como si de un plano, libro o mapa se tratara. Pero la traducción sistemática del territorio a partir de las huellas responde fundamentalmente a la necesidad de ejercer el poder social, y en este sentido la visión aérea se encuentra ineludiblemente sesgada por la lógica coercitiva de la sociedad del control y su proyecto panóptico. Las aspiraciones modernas de dominio de la totalidad de las formas visibles pasan no sólo por la necesidad de una lectura o interpretación de lo real, sino también, y con ella, por una inexorable estrategia de catalogación y etiquetado del mundo, en la que el archivo resulta fundamental.

Peter Piller (Alemania, 1968) es un autor que trabaja sobre el archivo, que reflexiona sobre la necesidad moderna de sistematización y catalogación del mundo, elaborando archivos urbanos a partir distintas fuentes (fotografías de prensa, Internet, colecciones de fotografías profesionales, etc.) Diluyendo la idea

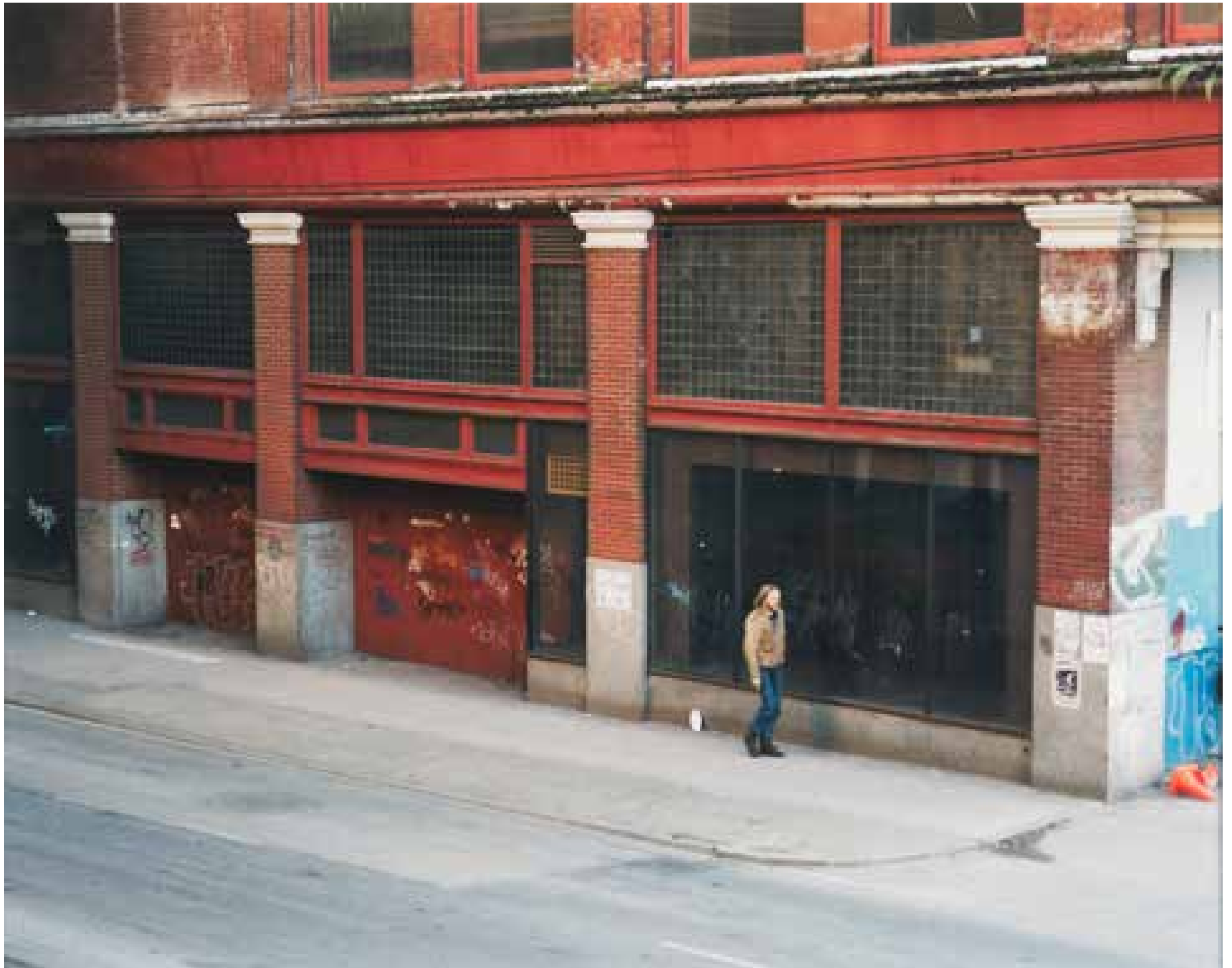


de autoría artística, integra a menudo a las comunidades e instituciones en sus creaciones. Su trabajo resulta misterioso y parece filtrar una especie de sentido obtuso o absurdo del archivo, dejando entrever la insensatez e incoherencia última del proyecto de reticulación del mundo.

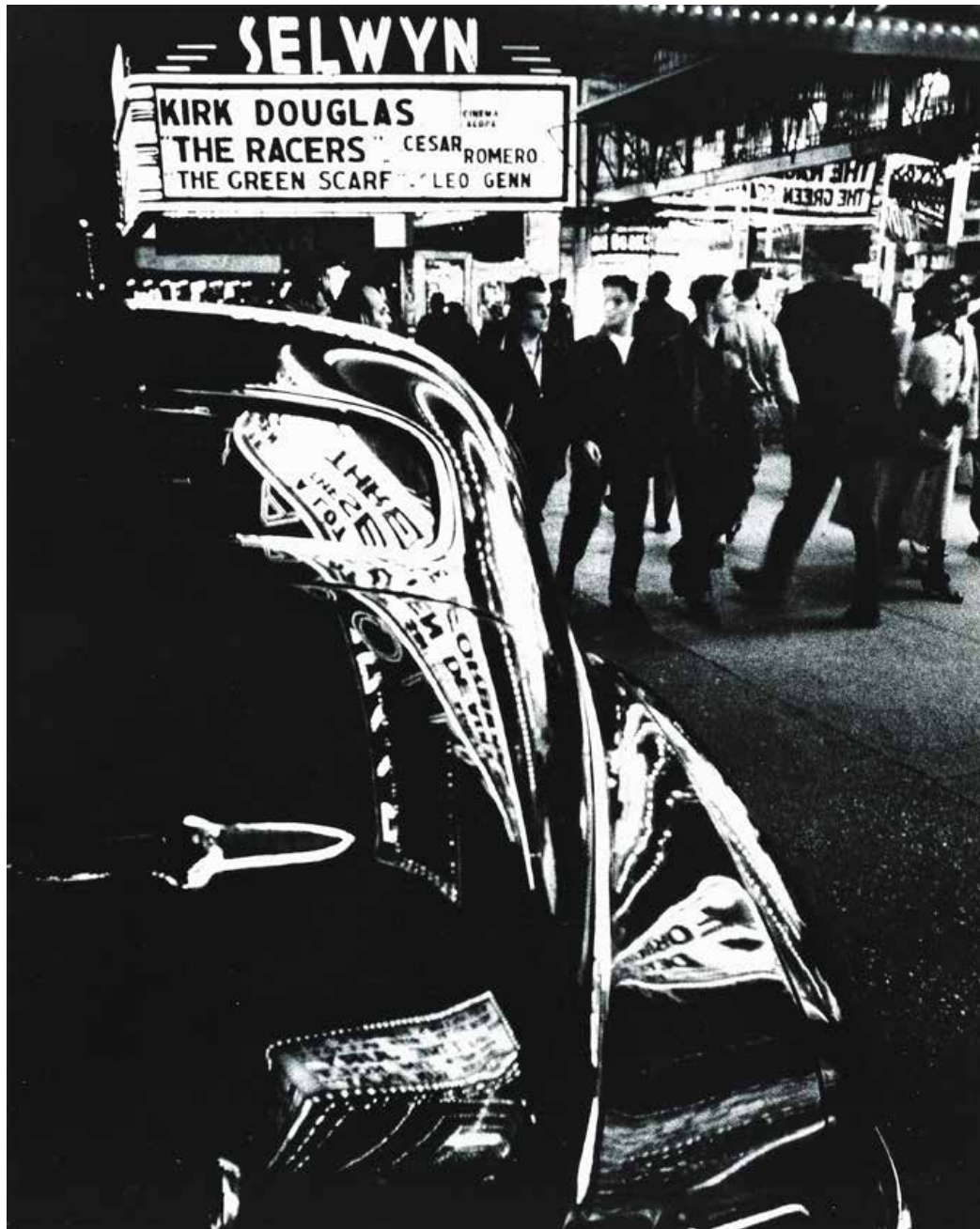
Casas durmientes (*Schlafende Häuser*, 2004) es una serie de fotos que pertenece a *Archivo de vistas aéreas* (*Von Erde schöner*), que Piller realiza a partir de su acceso a los archivos fotográficos de una empresa dedicada a la fotografía aérea. La empresa, que había cerrado, poseía un archivo de veinte mil imágenes de casas, tomadas entre 1979 y 1983. Durante cinco años un avión de vuelo bajo había escaneado sistemáticamente los asentamientos a lo largo y ancho del país. El objetivo empresarial de vender el producto resultante a los propios dueños de las casas fracasó. Entre las diversas negativas resalta la respuesta de aquellos propietarios a quienes sus casas les parecieron 'más bonitas desde el suelo'. A partir de este material, Piller trabaja en diferentes clasificaciones que conforman un enigmático retrato robot de la clase media alemana. Así surgen colecciones como *Casas Durmientes*, *Objetos florales*, *Persona delante de casa*, o *Caminos*, basada esta última en los diferentes diseños de las vías que rodean las viviendas.



III. Cartografías del otro







78 | William Klein | 42nd Street, New York | 1955

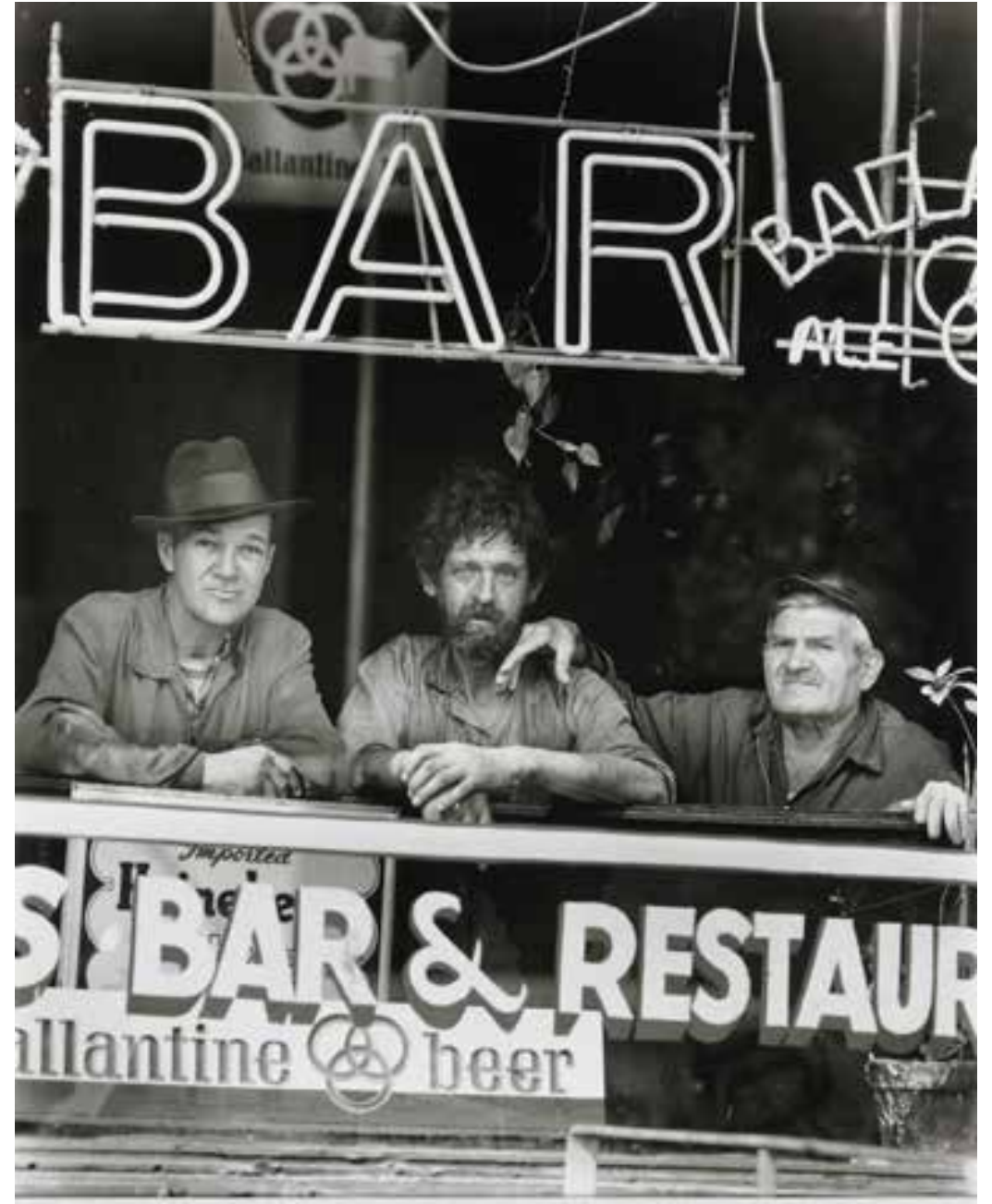


Dying horse, New York | 1969 | May 1st Gorki Street, Moscow | 1961 | Pray & Sin, New York | 1955 | Lotto, Rome | 1956 | 79





82 | William Klein | Lourdes, visita del Papa | 1983



Evelyn Hofer | Bowery, New York, | 1965 | 83



84 | Weegee (Arthur H. Felling) | *People looking out of the window* | hacia 1950



Untitled | 1940 | 85



86 | Robert Frank | *Tickertade, New York* | 1951



4th July-Joy New York | 1954 | 87



88 | Harry Callahan | *Chicago* | 1950



Dorothea Lange | *General Strike, San Francisco* | hacia 1930 | 89



90 | Diane Arbus | *Boy with a straw hat waiting to March in a Pro-War Parade, N.Y.* | 1967



Evelyn Hofer | *Amusement Arcade, New York* | 1963 | 91

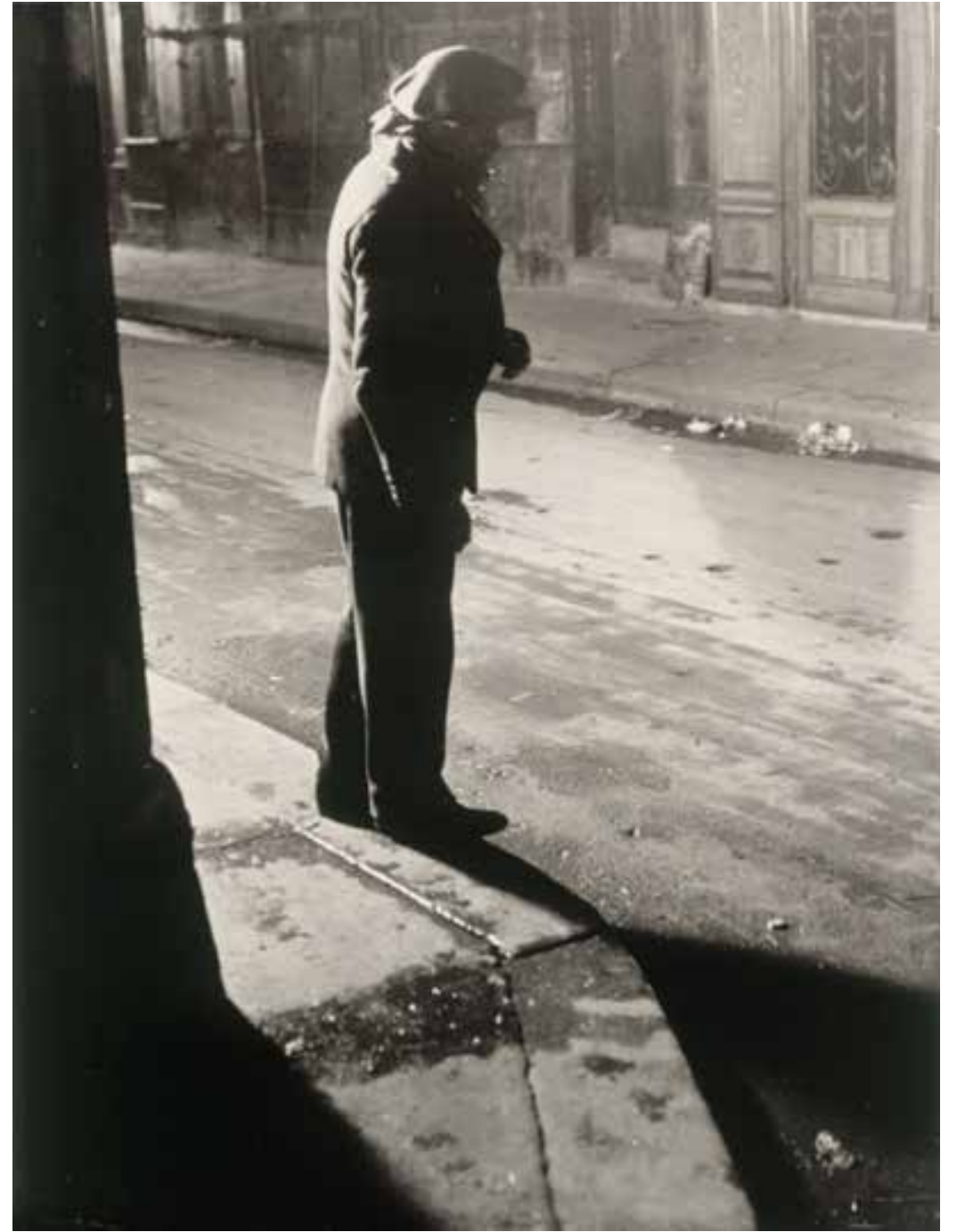


92 | Berenice Abbott | *White Steps of Baltimore* | 1930



Lewis Wickes Hine | *Construction of the Empire State Building* | 1930-31 | 93





Brassaï (Gyula Halász) | *Escaped Convict, rue de la Ferronnerie, Les Halles* | hacia 1932 | 97



El proyecto moderno de reticulación y racionalización de la realidad es también, fundamentalmente, un procedimiento de ‘codificación del otro’; un proceso que despliega un complejo sistema de *cartografía social* cuyo objetivo es hacer legible un *cuerpo común*. La fotografía deviene un instrumento perfecto para esta empresa destinada a la ‘producción de sujeto’ y con ella a la interpretación del sentido de lo público. Ya lo anticipaba en 1930 Walter Benjamin en su ya mencionada ‘Pequeña historia de la fotografía’, donde, en un comentario sobre el trabajo de August Sander, describía el modo en que el rostro experimentaba una profunda transformación bajo la técnica fotográfica; un giro definitivo en la representación del rostro humano, que pasaba, decía, a ‘ser mapa’, ‘un atlas que ejercita’.³

El otro es un tema primordial de la fotografía. La enorme tradición de realismo social desarrollada no hace sino confirmarlo. Pero, a menudo, parece que donde la fotografía se pone a buscar al otro, lo que encuentra una y otra vez son cuerpos. Ese ‘cuerpo del otro’ es el lugar primero donde necesita propagarse la mirada-lenguaje, la visión codificadora. A través de su existencia, comprendiendo la pragmática de sus deseos y necesidades, y el modo en que se insertan en la sociedad y el mercado, la fotografía deviene un aparato que amplifica los límites de la individualidad. Como una auténtica ‘prótesis de alteridad’ el medio fotográfico permite la singular posibilidad de establecer un relato de la vida de los demás y tratar de figurar así ese esquivo y ambiguo significado del ‘nosotros’, que, como decía Deleuze, ‘siempre falta’.

El trabajo de **Allan Sekula** (Estados Unidos, 1951), reintroduce constantemente la dimensión social que a menudo ha sido reprimida en la interpretación histórica del ‘arte de la fotografía’, centrando su atención en el marco contextual de las imágenes. Para llegar a ellas, para acceder a un posible significado, hay que percibir el conjunto de condiciones en las que fueron generadas; sin su entorno no es posible leerlas.

³ Walter Benjamin, ‘Pequeña historia de la fotografía’, *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 76-78.





Untitled Slide Sequence (1972), se plantea como una metaimagen, un diálogo con un icono absolutamente esencial: la famosa secuencia de los Lumière, la *Salida de los obreros de la fábrica*. También en 1995 el cineasta Harun Farocki trabajaría sobre esta metaimagen en su obra *Trabajadores saliendo de la fábrica* (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995), en donde plantea una hábil reflexión sobre el trabajo como reproducción del 'sujeto'. Génesis de la imagen técnica, la película de los Lumière fue el primer film mostrado en público, en 1895. En él podía verse, durante 45 segundos, a los trabajadores de la industria de productos fotográficos en Lyon saliendo apresurados de las sombras de la fábrica hacia el sol de la tarde. Sekula documenta también la salida al final del turno de los trabajadores, en este caso de una industria aeroespacial en los años 70. Las diferencias entre las dos imágenes son notorias, al final del siglo los obreros no 'salen a la calle', sino que transitan por un paso elevado entre dos edificios de la compañía. Asimismo la cámara también ha cambiado por completo de estatus, y ha tenido que 'colarse' entrando en una propiedad privada sin autorización.

En el espacio postmoderno, el régimen de la mirada es mucho más intrusivo; el encuentro de los trabajadores con la cámara-fotógrafo más duro y directo, los cuerpos en el cambio de turno se abalanzan casi sobre la cámara. Al final de la secuencia podemos ver incluso como la cámara es expulsada de las instalaciones. En el mundo contemporáneo ya no importa qué hora sea, si es el cambio de turno o si el individuo camina en la dirección de 'salida', porque el sujeto está inserto en el mercado. Todo sujeto es trabajador. El trabajo y la producción no se entienden ya tan sólo como categorías de lo económico, sino como el lugar de reproducción de los sujetos. En cualquier caso el lugar y la situación de *Untitled Slide Sequence* nos revelan la profunda transformación de la organización social a lo largo del siglo XX, en el siglo del cine y la fotografía.





106 | Walker Evans | *Untitled, (workers lunching), New York* | 1929 | Henri Cartier-Bresson | *Quai de Javelle, Paris* | 1932



Henri Cartier-Bresson | *Sin título, (vendedores de corbatas, El Rastro, Madrid)* | 1932 | 107





108 | Evelyn Hofer | *Loader, 7th Ave., New York* | 1963



Hot Dog Stand, Little Italy, New York | 1963 | 109





112 | Francesc Català-Roca | *Vigo, Pontevedra* | hacia 1960



Gabriel Cualladó Candel | *Vieja en la estación de Atocha, Madrid* | 1957 | 113



114 | Donald McCullin | *Man transporting coal, Sutherland, England* | 1968



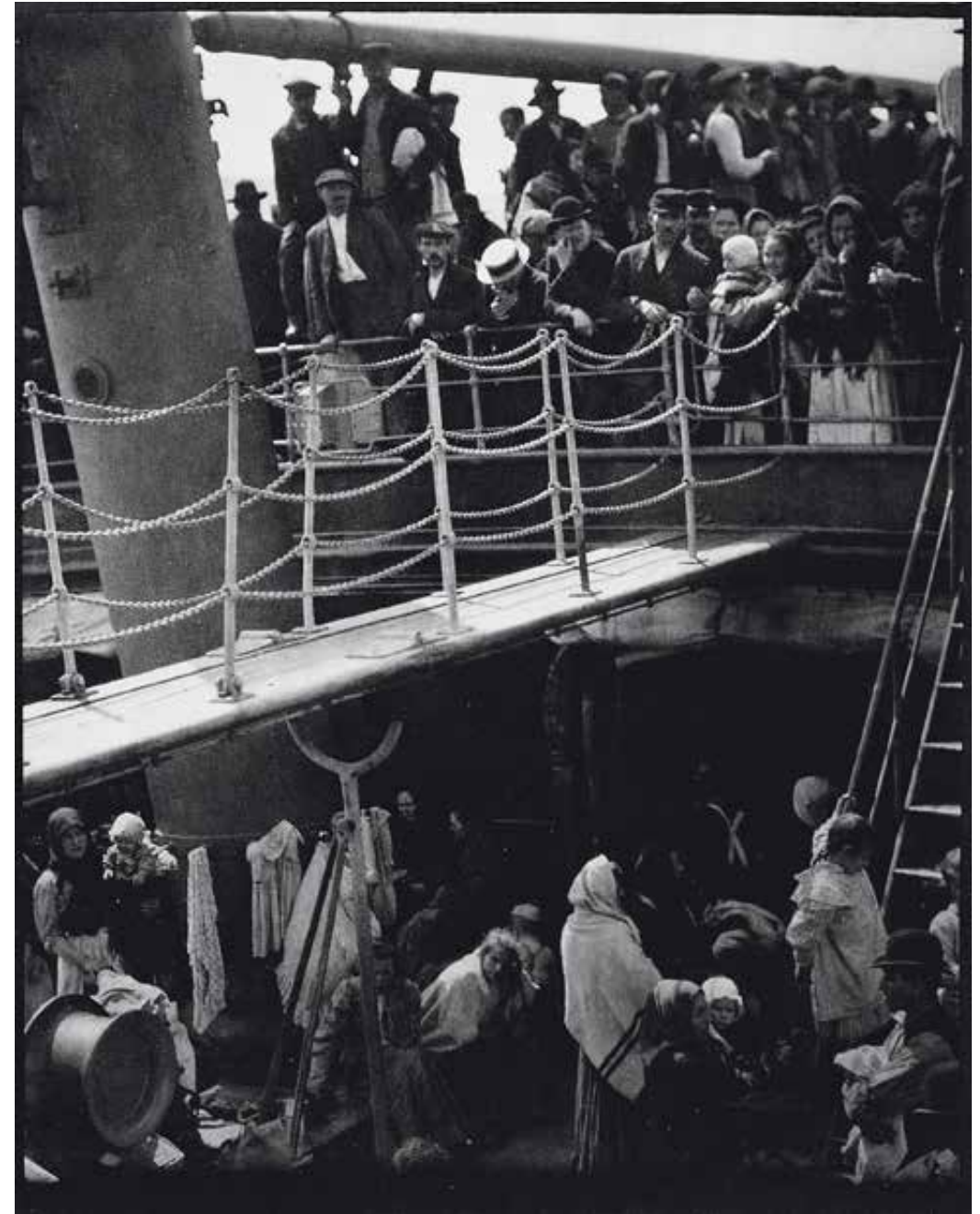
Emil Otto Hoppé | *Imperial Chemical Industries - Men Shoveling Nitrates, England* | hacia 1920-30 | 115

The Steerage (1907) es una imagen mítica dentro de la historia de la fotografía, y un punto de inflexión en la carrera de **Alfred Stieglitz** (Estados Unidos, 1864-1946). La mayor parte de las historias coinciden en que supone una ruptura fundamental: el autor se aleja de una visión pictorialista, para adentrarse en una dimensión puramente documental e informativa de la imagen. Stieglitz se entrega a un lenguaje específicamente fotográfico, y dado el momento tempranísimo en que fue tomada, supone una auténtica revolución. No obstante, las lecturas vertidas sobre esta imagen a menudo se han empeñado en demostrar su estatus de ‘obra maestra’ en base a un análisis compositivo, pecando de un formalismo que parece pasar por alto el giro que da Stieglitz al asumir esta imagen, al plantear con ella una autonomía propia de la fotografía como lenguaje. Quedándonos embelesados con las diagonales y diseños protocubistas de la imagen no haríamos sino arrojar nuevamente el objeto fotográfico al espacio estético de la representación pictórica.

Desde luego la complejidad y la abstracción de la composición, como subestructura de la codificación social reflejada en el documento, se encuentran absolutamente presentes, y enriquecen la lectura de esta imagen. Sin embargo el auténtico cambio cualitativo reside en el hecho novedoso de que el documento fotográfico sea aceptado dentro de una interpretación histórica del ‘arte de la fotografía’. La escena supone sin duda un importante documento cultural, que muestra la cubierta inferior de un barco que va de New York a Bremen, Alemania. Allí vemos cómo hombres, mujeres, y niños, inmigrantes que no han conseguido entrar en Estados Unidos, retornan, obligados, al viejo continente. La imagen, que refleja el periodo de gran afluencia de inmigrantes al continente americano (la mayor parte atraídos por el boom de la construcción) transmite toda la precariedad social y la incertidumbre de la época.

Al contemplar hoy esta vieja imagen datada en 1907, tan ‘puramente fotográfica’ y tan significada dentro de la historia del medio, es casi inevitable recordar, de nuevo, las palabras de Walter Benjamin refiriéndose a las viejas daguerrotipias al final de su ‘Pequeña historia de la fotografía’.⁴ Aquella reverberación enigmática que Benjamin veía emerger en la luz pálida e intangible de las primeras fotografías, ‘desde la oscuridad de los días de nuestros abuelos’, parece interrogarnos ahora a través de esta imagen del pasado, de esta obra inaugural, demandando nuevos significados.

⁴ *Ibid.*



Superados ya con creces los ‘prejuicios realistas’ –ese viejo fantasma de la relación directa con lo real –, hace tiempo que ya no basta el noema barthesiano de la fotografía, el *esto-ha-sido* que le otorgaba su condición de índice y documento. Los discursos de verdad no se adecúan ya a las nuevas necesidades de lectura; los pies de fotos devienen infinitos y los iconos ya no pueden sintetizar nada. Precisamente por ello, cifrar todo el valor de esta imagen en su condición de ‘documento cultural’, de cápsula que consensúa una totalidad o retiene un momento y un lugar como rasgos esenciales que representan un acontecimiento, un episodio social, sería tan insuficiente como depositar todo su interés en la belleza de sus diagonales y en el modo en que se insertan en la ‘historia del arte’. Esta fotografía se ha tornado enigmática, se ha opacado en la absoluta saturación icónica sobre la que se cimenta nuestra cultura. Como un cristal negro que nos devolviera nuestra propia imagen turbia, nos interroga. Y acaso su extrañeza no esté exclusivamente vinculada a los efectos de la crisis de lo documental, a esa caída del mito del valor testimonial de la imagen consumada en la segunda mitad del siglo pasado.

Hay algo en este icono inaugural que es incuestionable: la imagen de Stieglitz es una imagen del otro. Esa ‘experiencia del otro’, y la búsqueda de un relato de lo colectivo es una tarea consustancial al medio fotográfico. En este sentido, tal vez el valor de esta imagen podría ser depositado en su capacidad de revelar un problema fundamental y un acuciante dilema contemporáneo: la profunda puesta en crisis de esa ‘matriz colectiva’. *The Steerage* muestra la condición del sujeto contemporáneo, la comunidad que viene, que se expresa a través de esos cuerpos en tránsito. Los posibles significados de esta fotografía se cierran y permanecen suspendidos, impugnados; del mismo modo que esos ‘sujetos denegados’, alojados en un espacio intersticial, en el entrepuente de un barco. Como en un purgatorio, están postergados entre dos tierras, aplazados en el velo de la incertidumbre.





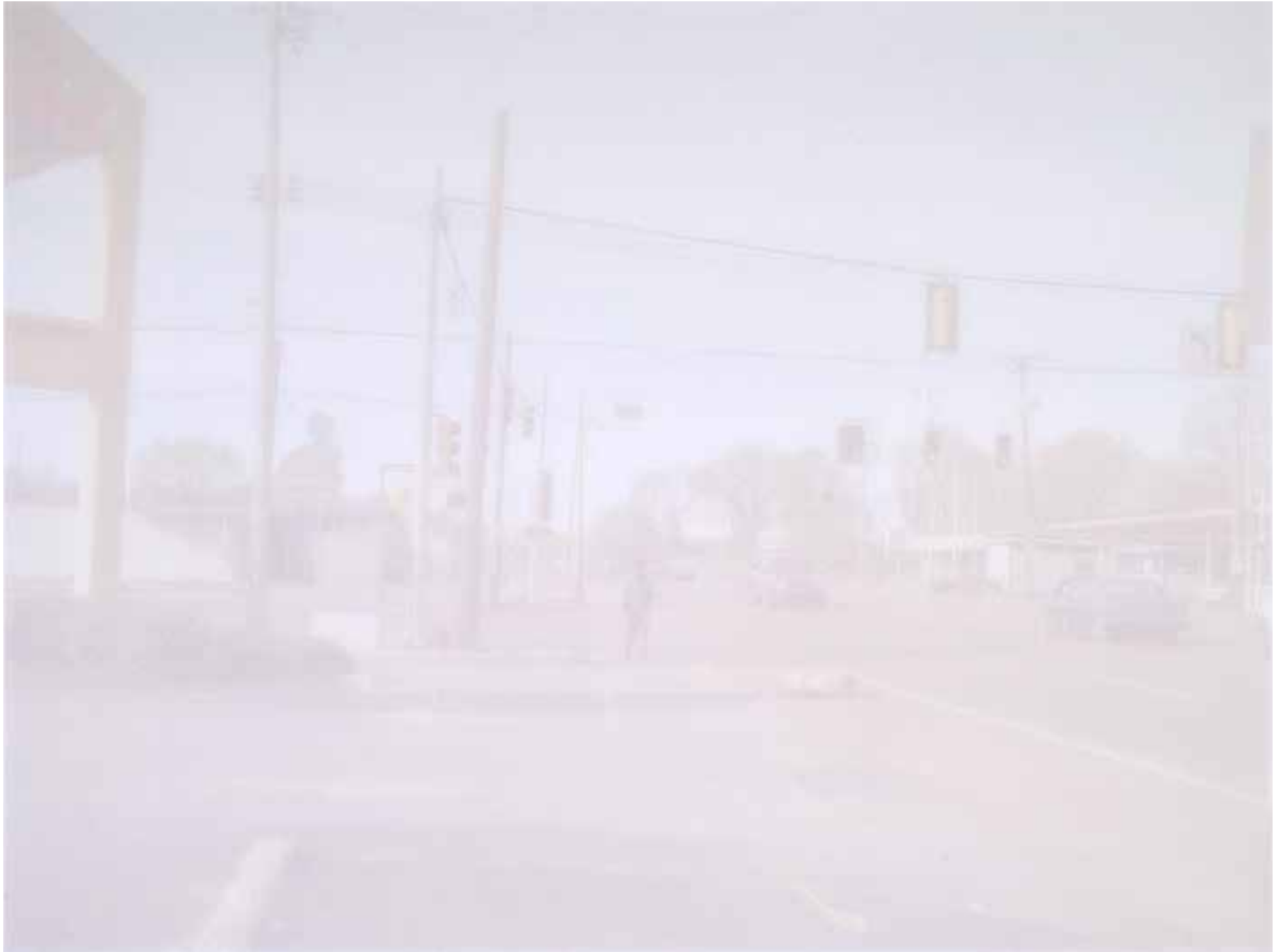
La obra *American Night* (1998-2002), de **Paul Graham** (Reino Unido, 1956), podría verse como la otra punta de la evolución de la tradición fotográfica documentalista centrada en una imagen social, un acercamiento crítico a la sociedad norteamericana, en donde se reflexiona sobre el claroscuro de la utopía del progreso y del estado del bienestar. Este autor forma parte de una generación de artistas británicos que desde mediados de los años ochenta procedió a renovar y transformar radicalmente los usos documentales de la imagen, y se caracteriza por un profundo compromiso social y político con los temas que aborda. Su trabajo, sin duda, puede situarse, igual que el de Allan Sekula, dentro de lo que Carles Guerra ha denominado *nuevas prácticas documentales postmedia*,⁵ prácticas artísticas que, desde una enorme diversidad, ejercen una necesaria crítica a la máquina de visualización hegemónica, planteando una redefinición de la forma-documental; una renovación que inevitablemente ha de entrar en diálogo con este ‘icono velado’ que hemos dicho que constituye la imagen de Stieglitz. Precisamente la veladura como metáfora es el recurso escogido por Graham, para articular su serie *American Night*. El trabajo mezcla tres tipos de imágenes; las ‘imágenes blancas’ constituyen la esencia del trabajo y en ellas vemos gente caminando, esperando, de pie, o sentados, en una invisible vida marginal. Por otro lado, una vez el ojo se ha adaptado a esa blancura dura e implacable de una realidad marginal y periférica que ha sido ‘infraregistrada’, surgen, brutalmente, las ‘casas’, imágenes de viviendas burguesas californianas, perfectas y frontales, con un color completamente impactante e irreal. Por último las ‘imágenes oscuras’ cierran el ritmo de tres tiempos de la serie, y ponen en circulación un metacomentario sobre el medio fotográfico. Son imágenes del interior profundo de las ciudades. En la ordenación del libro-ensayo de la serie, aparecen juntas hacia el final, y poseen un evidente carácter retórico y una explícita cita al género clásico de la fotografía de calle.

La veladura de Graham se revela con efectividad contra la impotencia del documento y sus usos normalizadores. La subexposición parece querer contestar con un *no* al exceso de visión, al abigarramiento icónico contemporáneo. La imagen, implacable, nos interpela desde el blanco ciego de la falta de luz, y el significado se tensa entre lo que se puede registrar en la película, y lo que deja de registrarse. Variación a lo Bartleby donde el fotógrafo también ‘prefiere no hacerlo’; sabotea el acto fotográfico, pervierte el tiempo que éste requiere y el obturador se cierra demasiado pronto, antes de que la imagen pueda formarse.

⁵ Carles Guerra, ‘Cosas que ocurren. Acontecimientos, hechos, sucesos y noticias a la luz de las prácticas documentales postmedia’. *Después de la noticia. Documentales postmedia*, CCCB, Barcelona, 2003.

Desde ese umbral, en ese estadio liminar, lo que quedan son paisajes exiguos, personajes lejanos y casi fantasmales.

La visualidad cruda, muda y casi ciega, emerge desde el borde instantáneo del disparo del fotógrafo. Aquellos ‘sujetos denegados’ en *The Steerage*, esos individuos en la periferia, no cesan de convertirse en otros, de actualizarse en su problemática condición de sujeto contemporáneo. Su imagen, incodificable e inapropiable, descubre y restituye incesantemente ese fondo mudo –potencia de vacío y fuga de sentido– que constituye el sustrato más hondo de la experiencia fotográfica.



Índice de autores

- Abbott, Berenice | 92
White Steps of Baltimore, 1930
Gelatina a las sales de plata,
25.3 x 20.1 cm
- Arbus, Diane | 90
*Boy with a straw hat waiting to
March in a Pro-War Parade, N.Y.*,
1967. Gelatina a las sales de plata,
39.5 x 37.3 cm
- Arden, Roy | 75
Vancouver, 1996
C-print, 15 x 19 cm
- Bosse, Katharina | 48
*The Wildwoods-by-the-sea,
Parking*, 2002
C-print, 15 x 20 cm
- Bosse, Katharina | 48
*The Wildwoods-by-the-sea,
Seashell Motel*, 2002
C-print, 15 x 20 cm
- Brassaï (Gyula Halász) | 97
*Escaped Convict, rue de la
Ferrerterie, Les Halles*, hacia 1932
Gelatina a las sales de plata,
29.21 x 21.59 cm
- Burtynsky, Edward | 105
Manufacturing #16, China, 2005
C-print, 99.06 x 124.46 cm
- Bustamante, Jean Mark | 39
L.P.VI, 2000
C-print, 227 x 180 cm
- Callahan, Harry | 88
Chicago, 1950
Gelatina a las sales de plata,
43 x 35.7 cm
- Calle, Sophie | 27
*Autobiographical Stories (The Fake
Wedding) [Relatos autobiográficos
(El falso matrimonio)]*, 1992
Gelatina a las sales de plata,
100 x 170 cm
- Cartier-Bresson, Henri | 106
Quai de Javelle, Paris, 1932
Gelatina a las sales de plata,
12.38 x 18.1 cm
- Cartier-Bresson, Henri | 107
*Sin título, (vendedores de corbatas,
El Rastro, Madrid)*, 1932
Gelatina a las sales de plata,
14.4 x 21 cm
- Català-Roca, Francesc | 112
Vigo, Pontevedra, hacia 1960
Gelatina a las sales de plata,
19.3 x 17.8 cm
- Collins, Hannah | 36
*Signs of Life, Istambul, [Signos de
vida, Estambul]*, 1992, emulsión de
plata sobre algodón,
250 x 650 cm
- Cualladó Candel, Gabriel | 110
Ferrovionario vasco, San Sebastián,
1976. Gelatina a las sales de plata,
33 x 51 cm
- Cualladó Candel, Gabriel | 111
*Minero asturiano, La Folguera,
Asturias*, 1958. Gelatina a las sales
de plata, 23.8 x 30 cm
- Cualladó Candel, Gabriel | 113
*Vieja en la estación de Atocha,
Madrid*, 1957. Gelatina a las sales
de plata, 50.4 x 33 cm
- Dean, Tacita | 19
Baby lotion, Serie Floh, 2001
Copia digital Epson, 39 x 37.5 cm
- Dean, Tacita | 17
Boys in snow, Serie Floh, 2001
Copia digital Epson,
83.7 x 105.5 cm
- Dean, Tacita | 21
Cabbage patch woman, Serie Floh,
2001. Copia digital Epson,
58 x 42.7 cm
- Dean, Tacita | 15
*Family with horses and cow, Serie
Floh*, 2001. Copia digital Epson, 50
x 65.2 cm
- Dean, Tacita | 14
Ghost child, Serie Floh, 2001
Copia digital Epson,
44.5 x 58.4 cm
- Dean, Tacita | 14
*Man with Jenevar Bottle, Serie
Floh*, 2001. Copia digital Epson,
47.5 x 60 cm

Dean, Tacita Dean 24 <i>Osmonds I</i> , Serie <i>Floh</i> , 2001 Copia digital Epson, 79 x 58.5 cm	Eggleston, William 51 <i>Southern Suite (The Stop Sign)</i> , 1981. Dye transfer, 25.2 x 38.4 cm	Friedlander, Lee 81 <i>New York City</i> , 1964 Gelatina a las sales de plata, 28 x 35.5 cm	Hofer, Evelyn 109 <i>Hot Dog Stand, Little Italy, New York</i> , 1963 Gelatina a las sales de plata, 36.6 x 29.6 cm	Klein, William 79 <i>May 1st Gorki Street, Moscow</i> , 1961 Gelatina a las sales de plata, 30 x 40 cm	Miserachs, Xavier 95 <i>Festa Major de Gràcia</i> , 1962 Gelatina a las sales de plata, 24 x 18 cm
Dean, Tacita 25 <i>Osmonds II</i> , Serie <i>Floh</i> , 2001 Copia digital Epson, 79 x 58.5 cm	Erwitt, Elliot 94 <i>South USA</i> , hacia 1950 Gelatina a las sales de plata, 12.7 x 10.16 cm	Graham, Paul 125 <i>Untitled #28 (Memphis)</i> , Serie <i>American Night</i> , 2000 C-print, 189 x 239 cm	Hofer, Evelyn 108 <i>Loader, 7th Ave., New York</i> , 1963 Gelatina a las sales de plata, 36.6 x 29.6 cm	Klein, William 79 <i>Pray & Sin, New York</i> , 1955 Gelatina a las sales de plata, 27.5 x 36 cm	Miyamoto, Ryuji 45 <i>Cardboard Houses, Osaka</i> , 1994 Gelatina a las sales de plata, 40 x 50 cm
Dean, Tacita 18 <i>Seated man</i> , Serie <i>Floh</i> , 2001 Copia digital Epson, 40.8 x 50.4 cm	Euba, Jon Mikel 30 <i>Zugaztieta (Ankaz Gora)</i> , 2001 C-print, 170 x 230 cm	Graham, Paul 119 <i>Untitled #38 (New York)</i> , Serie <i>American Night</i> , 2002 C-print, 189 x 239 cm	Hoppé, Emil Otto 115 <i>Imperial Chemical Industries – Men Shoveling Nitrates, England</i> , hacia 1920–30 Gelatina a las sales de plata, 11.43 x 8.57 cm	Lange, Dorothea 89 <i>General Strike, San Francisco</i> , hacia 1930 Gelatina a las sales de plata, 25.7 x 20.2 cm	Miyamoto, Ryuji 43 <i>Cardboard Houses, Tokyo</i> , 16/04/1994. Gelatina a las sales de plata, 40 x 50 cm
Dean, Tacita 18 <i>Sleeping man</i> , Serie <i>Floh</i> , 2001 Copia digital Epson, 41.2 x 45.5 cm	Euba, Jon Mikel 31 <i>Zugaztieta (Buruz Bera)</i> , 2001 C-print, 170 x 230 cm	Graham, Paul 120 <i>Untitled #41 (New York)</i> , Serie <i>American Night</i> , 2002 C-print, 189 x 239 cm	Klein, William 78 <i>42nd Street, New York</i> , 1955 Gelatina a las sales de plata, 40 x 30 cm	Lum, Kem 28 <i>What am I doing here?</i> , 1993 C-print laminado sobre aluminio, 182 x 243 cm	Miyamoto, Ryuji 44 <i>Cardboard Houses, Tokyo</i> , 1995 Gelatina a las sales de plata, 40 x 50 cm
Dean, Tacita 15 <i>Waterfall</i> , Serie <i>Floh</i> , 2001 Copia digital Epson, 45.8 x 60.8 cm	Evans, Walker 106 <i>Untitled, (workers lunching)</i> , <i>New York</i> , hacia 1929 Gelatina a las sales de plata, 15.5 x 23 cm	Hine, Lewis Wickes 93 <i>Construction of the Empire State Building</i> , 1930–31. Gelatina a las sales de plata, 26.67 x 34.93 cm	Klein, William 79 <i>Dying horse, New York</i> , 1969 Gelatina a las sales de plata, 30 x 40 cm	Lum, Kem 29 <i>What an idiot?</i> , 2006 C-print laminado sobre aluminio, 183 x 243 cm	Najjar, Michael 70 <i>The Invisible City</i> , Serie <i>Netropolis (2003–2006)</i> , 2005. Impresión digital, 11 x 20 cm c/u
Dean, Tacita 22 <i>White cars</i> , Serie <i>Floh</i> , 2001 Copia digital Epson, 33.5 x 75 cm c/u	Frank, Robert 87 <i>4th July-Joy New York</i> , 1954 Gelatina a las sales de plata, 35.4 x 27.7 cm	Hofer, Evelyn 91 <i>Amusement Arcade, New York</i> , 1963. Gelatina a las sales de plata, 37.8 x 29 cm	Klein, William 79 <i>Lotto, Rome</i> , 1956 Gelatina a las sales de plata, 30.48 x 24.13 cm	Lutter, Vera 98 <i>North View, 545 Eighth Avenue, New York, III: February 12</i> , 1994 Gelatina a las sales de plata, 130.3 x 82.5 cm	Odermatt, Arnold 40 <i>Buochs</i> , 1957 Gelatina a las sales de plata, 30 x 30 cm
Dean, Tacita Dean 19 <i>Woman who Fell Over</i> , Serie <i>Floh</i> , 2001. Copia digital Epson, 41.3 x 33.4 cm	Frank, Robert 86 <i>Tickertade, New York</i> , 1951 Gelatina a las sales de plata, 33.8 x 25 cm	Hofer, Evelyn 83 <i>Bowery, New York</i> , 1965 Gelatina a las sales de plata, 36 x 29 cm	Klein, William 82 <i>Lourdes, visita del Papa</i> , 1983 Gelatina a las sales de plata, 30 x 40 cm	McCullin, Donald 114 <i>Man transporting coal, Sutherland, England</i> , 1968 Gelatina a las sales de plata, 48.8 x 32.7 cm	Odermatt, Arnold 41 <i>Hergiswill</i> , 1964 Gelatina a las sales de plata, 30 x 35 cm
Eggleston, William 51 <i>Southern environs of Memphis</i> , hacia 1972. Dye transfer, 28.5 x 43.5 cm	Friedlander, Lee 80 <i>New Orleans</i> , 1969 Gelatina a las sales de plata, 28 x 35.4 cm	Hofer, Evelyn 49 <i>Coney Island, New York</i> , 1965 Dye transfer, 33.9 x 25.8 cm			Odermatt, Arnold 41 <i>Stans</i> , 1961 Gelatina a las sales de plata, 30 x 40 cm

Piller, Peter | **65-69**
Schlafende Häuser
Von Erde Schöner [Casas durmientes. Archivo de vistas aéreas], 2004
C-print, 24.7 x 24.7 cm c/u

Sekula, Allan | **100-103**
Untitled Slide Sequence [Secuencia de diapositivas sin título]
Final del turno de trabajo
Industria aeroespacial General Dynamics, división Convair
San Diego, California
17 Febrero 1972

Shore, Stephen | **34**
Church and Second St. Easton, Pennsylvania, 21/06/1974, 2000
C-print, 51 x 61 cm

Siber, Matt | **58**
Untitled #6, Serie Untitled Proyect: North America, 2002. Impresión digital inkjet, 115 x 285 cm

Siber, Matt | **57**
Untitled #14, Serie Untitled Proyect: North America, 2003
Impresión digital inkjet, 115 x 285 cm

Siber, Matt | **59**
Untitled #15, Serie Untitled Proyect: North America, 2003
Impresión digital inkjet, 115 x 285 cm

Siber, Matt | **56**
Untitled #17, Serie Untitled Proyect: North America, 2003. Impresión digital inkjet, 115 x 285 cm

Stieglitz, Alfred | **117**
The Steerage [La entrecubierta], 1907. Fotograbado sobre papel vellum japonés, 33.4 x 26.3 cm

Streuli, Beat | **76**
8th Avenue / 35 Street 02, 2003
C-print, 50 x 70 cm

Streuli, Beat | **77**
8th Avenue / 35 Street 02, 2003
C-print, 50 x 70 cm

Streuli, Beat | **76**
New York 00, 2001
C-print, 50 x 70 cm

Streuli, Beat | **76**
New York 00, 2001
C-print, 50 x 70 cm

Streuli, Beat | **77**
New York 00, 2001
C-print, 50 x 70 cm

Streuli, Beat | **77**
New York 00, 2001
C-print, 50 x 70 cm

Ursuliak, Howard | **47**
Untitled (bound blue table), 1998
C-print, 135 x 168.7 cm

Wallace, Ian | **62**
15 E 59 NYC, Serie Intersections NYC, 2003. Fotolaminado y acrílico sobre lienzo, 121.5 x 121.5 cm

Wallace, Ian | **63**
57th & 5th NYC, Serie Intersections NYC, 2003. Fotolaminado y acrílico sobre lienzo, 121.5 x 121.5 cm

Wallace, Ian | **54**
Broadway NYC, Serie Intersections NYC, 2003. Fotolaminado y acrílico sobre lienzo, 121.5 x 121.5 cm

Wallace, Ian | **61**
Crossing Grand L.A. Serie Intersections NYC, 2003
Fotolaminado y acrílico sobre lienzo, 121.5 x 121.5 cm

Weegee (Felling, Arthur H.) | **84**
People looking out of the window, hacia 1950
Gelatina a las sales de plata, 28 x 35.5 cm

Weegee (Felling, Arthur H.) | **85**
Untitled, 1940
Gelatina a las sales de plata, 35.5 x 28 cm

SOMETHING'S MISSING

The vanished meaning in photography

Teresa Arozena [Translated by Daniel Valcárcel Ortiz]

This exhibition tries to conceive an interpretive line around an elemental notion that has tormented the history of representation in the 20th century: the unspeakable character of the visual. The selection of photographic works introduced, circumscribes the problem that this idea generates to the particular photographic context, a medium that makes evident, with a special strength, the old scission between seeing and saying.

We often confirm, almost in an irrational way, that our culture is based upon the image, and it does so with an increasing intensity; however, the notion of the image should not be simplified under this affirmation, and conceived as a 'pure' and split element, as a mere representation, but on the contrary, to consider the implicit tensions in its nature such as construction or artefact.

Visuality is always a complex determination that is culturally conditioned. Images are constantly re-introduced under codes, languages and contexts. We access them through interpretative filters, we endow them with arguments or we insert them into stories. Starting with that strange immaterial body that constitutes the image, we are capable of spreading the stories that warp the tissue of reality. But it just so happens that, frequently, this contextual relation, which is inherent, becomes naturalized, invisible, and it seems to completely forget the original muteness of the image, this kind of 'zero experience' of the visual dimension, that photography develops in a particular way.

Such naturalization should not surprise us, for throughout the 20th century, photography became a powerful perceptive tool, practically the prosthesis of consciousness. Within the enormous cultural mutation that resulted in the achievement of modernity, the photographic medium proved itself capable of acting as a model of thinking and as a powerful discursive resource, ideal for representing the new public sphere that was devising with the rhythm of capitalist industrialization.

However, all of those snapshots taken from the streets of the cities, capturing a new industrialized society, led us to one same place, they reached a disturbing perception. It was Walter Benjamin who made us understand it: essen-

tially they showed us the 'crime scene'.¹ That place where we arrive 'late' to register the leftovers of an event that has already happened, that place 'abandoned by everyone', that for Benjamin always constituted a photograph, defines, more than any other figure, the ontological photographic apparatus, and determines the special relation of the medium with the time and the event.

The Benjamin figure of the 'crime scene' came to synthesize, in a mythological modern way, the dialectic relation that constitutes the profound substratum of photography: the constant tension between the 'purely visual' and instantaneous element, and the 'caption', as an added statement to the image. Such an unresolved tension is manifested under the shape of the suspense, modern modality of a temporary capture that originates at the same time as photography. Of course, if there is a group of emotions or sensations that definitely belongs to the order of technovisuality, it is those that are associated to the resource of suspense; desire-insufficiency double structure, where the fragmented sign of an irreducible visuality always seems to point towards a vanishing meaning.

This exhibition shows the trace of such a tension, exploring a series of photographic works included in the Ordóñez-Falcón Collection of Photography that covers a wide chronological frame, from the beginning of the 20th century until today. Beyond the mere semiological approximation to the medium as an autonomous language, the selection establishes, on the other hand, a transversal reading of photography as a key part to understand and interpret the social evolution and the sense of the public in our current societies.

The course of the exhibition is divided into three thematic groups that modulate the guiding idea, and that correspond to each one of the rooms that form part of the itinerary. In group I, denominated 'Witnesses of nothingness', the chosen works cover the sensation of suspense as an internal temporary form of the photographic image. The suspense or the enigma, establishes in all of these images the conditions for the view, and materializes the tension between an interpretive force that tries to give a meaning, and the broken or empty tissue that belongs to the mute image.

¹ Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía", *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Madrid, 1973.

In group II, entitled 'The code', a series of works are shown where, through an approximation towards the urban imaginaries, the idea of 'the reality transformed into text' is present; a key notion that forms an indispensable part of the modern project of reticulation and rationalization of the world. This way the tension between text and image is shown through the representation of the city, as the place where the different conceptions of the public are verified.

The works chosen for group III, named 'Cartographies of the other', reveal different incursions and reflections around what could be called a 'system of social cartography'. This trail, consubstantial to the photographic medium, undertakes the risky and controversial duty of effectuating the reading of the 'other'; we can recognize it in the classic type of 'street photography' and in general, in the photography understood and used as a social document.

We must finally add a 'zone zero' to this overview of the exhibition, where the exam suggested by the exhibition flows again. It is constituted, in first place by the project *FLOH* (2001), by the artist Tacita Dean (United Kingdom, 1965), a work that conveys in an explicit way the latest muteness of the photographic object, while making a question that should not be made obvious: how can we think today about photography, when we are in a world where photography is already – in a way – some kind of an anachronism?

To make a problem out of the reading of the images, in the same way Tacita Dean does in her *FLOH* project, is a necessary step to understand the important transformation taking place, that alters the ontology of the image. In the current *net society* – and its post-media and connective space –, the old parameters under which we used to be able to establish a valid and stable definition of the images, are no longer useful for us. There has been a complete mutation within the visual and expositive structures that ruled till today the story of the events of the world.

Suddenly, in less than a century, we find ourselves in a post-photographical reality, completely overloaded with images. A *hyper-photographical* sphere where every possible trace of nostalgia fades before the loss of the heroic times of light and silver. The work of Tacita Dean goes through all of these questions, moving with ability along the field of nostalgia

and fetishism, within the environment of disappearance and silence; the work consists of a gathering of images found by the author at European and American flea markets. In the year 2001, the investigation shaped itself into the book of an artist with a signed edition of four hundred copies. 'A democratic work of art' – confirmed Dean. To celebrate the publication of *FLOH*, the London gallery Frith Street exhibited a limited edition of photographs from the book. Along with the exhibition, the artist made these declarations:

'I do not want to give these images explanations: descriptions by the finder about how and where they were found, or guesses as to what stories they might or might not tell. I want them to keep the silence of the flea market; the silence they had when I found them; the silence of the lost object. Suffice to say, that all the images were found over the last six or so years in flea markets in Europe and America. Only at a certain point did I realise I was making a collection, and nothing is more worrying to the collector than the prospect of 'closure'; the realisation that there will be a 'final version' and a potential end to the collection. I have stopped going to flea markets for fear of finding an image that 'should have been in the book', or have distractedly turned my attention to collecting postcards: postcards that show frozen fountains or four-leaf clovers, or have seagulls in them, or have been scribbled on by someone. But now I have resolved to believe that there is no, and can never be, a final version to this collection; that *FLOH* exists in the continuum and will one day, I hope, return, ownerless and silent to its origins in the flea market.'

To say 'the silence of the flea market' is like saying 'the emptiness of the universe', like listening to it with a plastic glass against the ear. The lost and found photographic objects of Tacita Dean show us small scraps of decomposing stories, erasing and disappearing in silence within the randomness of the cosmos. Through them, through their holes, it is possible to look at the nothingness.

If Tacita Dean, from a position that could be defined as a kind of 'romantic conceptualism', invokes the silence and practices the linguistic suspension, it is because *FLOH*, further more – or further less – of its romanticism, connects with a fundamental part of the language problematic that happen to be determinant when defining the photography. Who knows,

the silence, the suspension, the interruption, the decomposition, the disappearance, the refusal, the secret. They are all movements of the oscillation that forms a fundamental part of the language; from it, a slide is invented, capable of taking us *beyond* the mere predicative² structure. This is the 'background sound' that we can hear in the group of images that form this part of the itinerary.

Autobiographical Stories (The Fake Wedding) (1992), by Sophie Calle (France, 1953) is the other project that, in dialogue with *FLOH*, constitutes this 'zone zero'. A work that belongs to a series that started in the year 1988. In it, the artist makes up stories that reflect episodes of her supposed biography. This is about a work that deconstructs with ability, an objective, truthful and stable notion of personal identity, but that, above all, has a devastating effect on the image itself. Just like *FLOH*, Sophie Calle's work is given over a short circuit of meaning, over a ruin and emptiness.

Often called a 'narrative artist', master of simulation and famous for her 'wall novels' that relate texts with photography, the works of Calle are the result of an inter-subjective experience that emerges from a game play with the other. The image and its story is an inseparable whole, which is built through the others subjects of real life to which the author constantly refers to for the elaboration of her works. The 'others' act as external agents of the experiment; they become the uncontrolled or random element that opens the fiction to life. Calle's artifice fits this way in the same heart of what is real. Everything is produced in the interpersonal plot, as a reciprocal game and public simulation. Frequently Calle's stories reach the public first through journal notes than in art galleries. 'The existence of the others disturbs me: their tastes, their stories, their lack of stories, and their emptiness'. This is the working structure of Calle, on the reverse the enormous gap of life, unapproachable, amorphous, tenebrous or boring; on the obverse the 'other', which is a trigger that wakes in Calle her immense capability of story telling, and that, like a mirror, returns the image (always her own image, the only possible image) switched in memory and legend, transformed into a myth or a monster.

2 Already Jacques Derrida, in relation with the idea of the 'mute image', described the enormous apophatic tradition of the speech, the way of denial that deals with what is inaccessible or ineffable to the speech. Jacques Derrida, 'Cómo no hablar. Denegaciones', *Cómo no hablar y otros textos*, Proyecto A Ediciones, Barcelona, 1997, pp. 13-58.

Fly over the abyss and throw life into nothingness, into the fire of the simulation. Her images-with-text (that tense combination of word and photography) refute the thin frontier that separates the real from the fiction; in her work we can no longer apply the model of true to the real. The ideal of the truth is revealed as the deepest fiction, like the most hidden plot in the heart of the real.

I. Witnesses of nothingness

Something is missing, something has broken, the meaning seems to get lost again and again within the photographic cut, in that automatic action of suspension or interruption that all photography is. What happened? What is it that happened? The shape of the enigma and the suspense define a temporality proper of a photographic experience that is always given through an image to which *we have arrived late*.

What is the story? What does the image say? How did we get here? If I look at it I see a coagulated cut, a frozen fragment that can only show the disordered evidence of an event that already happened; a 'crime scene', whose meaning is found suspended, delayed. Any adhered argument would have to therefore be named *testimony*. Any word will be a superimposed mask on a *raw image*, to give it an intelligible meaning. This way, the legend or speech that accompanies, explicitly or implicitly, each photograph, hangs under the emptiness of a mute image; the meanings that we may want to give them warp over a broken tissue.

There are photographs that project this tension in a special way. It often happens in a type of image dominated by a certain idea of emptiness, loneliness or absence. This present *nothingness* strengthens our appearance to the other side of the image. Like a mirror questions and encourages the observer to fill up the emptiness, while it reveals that the function of who looks always has to be that of a witness, of a narrator that interprets out of the leftovers and recognizes the signs, joining a possible meaning that always hangs under the decomposition.

The monumentality of the images of Hannah Collins (Great Britain, 1956) directly appeals to the body of the spectator. Her panoramic unfold a surrounding physical experience,

where restlessness and suspicion both work as triggers that activate some kind of historical mechanism. In this gear, the track, the sign or the evidence are key elements to understand the pace of time and the cultural landscapes that the author wants to reveal. Collins' project is located within that interesting race of artists that re-edit the documentary space and the anthropologic investigation, giving a new sense to the idea of observation, where the key is the awareness of interpretation. Reverse of the communication media, the documentary practices are approached as an almost therapeutic element.

The monument enables the author to suggest juxtaposition between history and the present, between the body and the memory. These are tense images that shut down a dense symbolic content. *Signs of Life* (1992) is situated between her first series, and just like another of her first works, *The Hunter's Space* (1993-1994) – in which she thinks about the situation of areas like Poland or Silesia after the fall of the Berlin Wall – Collins looks towards the communities located within the margins, forced to displacement or in situations of conflictive transition, very much related to the territory and the globalization. *Signs of Life* was the author's contribution to the Biennial at Istanbul in 1992, and it narrates the diaspora and the life conditions of the immigrants from the East towards the West, towards Istanbul.

The selected landscape is empathic. Collins chooses an exquisitely detailed image of the desolation and the decay of social space, of the city, of the street. 'To inhabit is to leave a trace', said Benjamin. Now, in the global and postmodern ruin, just like in the scene of a crime or a war, life is read through its evidence.

In the series *L.P.* (2000) Jean Mark Bustamante (France, 1952) takes photographs of mountain lake shores in Switzerland. These are unusual compositions, ambiguous images, in search of the doubt and the discomfort of the viewer. The reference to a reality that apparently 'does not say anything' becomes some kind of formal abstraction in his work. Residential areas and industrial constructions are superimposed to the given model of natural sublime landscape, striating and recoding the space.

The protagonism of the spectator is made present in the

election of great format, enveloping, propitious to make him become aware of himself in front of the work, of his activity as a viewer. Bustamante declares photography to be a place of meditation, like a 'slow movement', to what the initials Long Play make a reference. There is nothing more suggestive that refers to this than the image of the lake (with its reflecting surface, its abysmal depth and the unusual points of view that the author offers). The reflexive strength *per se* seems to be the main sense of Bustamante's work, a power that activates through the suspense and the uncertainty that he is able to create.

Literally 'crime scenes', the images of Arnold Odermatt (Switzerland, 1925) also propose a reflexivity which directly makes his work very different to that of the other photographers who worked on police statements, as Arthur Felling (Weegee) or Mell Kilpatrick, much more dramatic in their approximation to the accident. In Odermatt the previous strangeness with all reflexivity seems to happen due to the clash between calm and beautiful, natural, Swiss landscape that surrounds the event and the violent and perfect compositions of twisted irons, that express a brutal failure of the senses, an abrupt stoppage of time, of all movement or all thoughts, summarized in these scenarios of evidences and leftovers.

Odermatt was a police man since 1948 until the year of his retirement, in 1990. His images of scenes after traffic collisions constituted a part of the file of evidences of the crash, let it be for the police file or for the insurance company, but they also formed part of a personal collection created throughout his life. It was his son, Urs Odermatt, who 'discovered' and systemized the photographic work of his father in different themes that were made public through the books and exhibitions.

II. The code

The notion of a reality that has transformed into 'text', into something that needs a reading or a de-codification, constitutes a fundamental part of the ontogenesis of the technical image, and fully responds to the modern model of conceptualizing space.

The expanding city will constitute the ideal laboratory to

develop a new gaze through the photographic medium. In the modern city, like in a swarm, the codes that go through and striate the public space, cross and overlap with a rapid change, and map the other and the common to interpret and re-signify it. The space shows itself as a great grid, as a layout or a *reading* structure in constant and expanding movement. The catching of the flowing world of modernity will engender this way the whole photographic lineage, which has often been grouped under the label of *street photography*.

It could be thought of, however, a possible story of photography based in a basic military notion: the *recognition*. You have to know how to *recognize* what you see. You have to decode it, the interpretation is missing, the significance. The story of photography would also, therefore, be the story of its reading, of its interpreters. Under this optic, the ghost of a 'direct relation with the real' would be completely refuted, and, with this, the traditional function of the photographic image would be indeed invalidated as a 'deposit of truth', promoted with strength out of the most coercive uses of the medium, let these be police related or humanists. In the set of images of this section, the code is made visible through the city. In different ways, in them it is possible to capture a glimpse of the 'abstract grid', and perceive a jump or a bump between the shot and its interpretation.

The work *Untitled Project* (2002-2011), of Matt Siber (U.S., 1972) is an investigation about the nature of power and the ways in which it manifests within the public space. It is an enormous series of photographic images of large format, taken in the cities of the entire planet. In them, every trace of text has been digitally removed, and extracted from the referential image, creating diptychs that are greatly abstract, where a constellation of texts comes into dialogue with a public scene.

The strangeness this strategy produces, does not only highlight the literal role within the modern landscape, it also underlines at the same time, other alternative ways of communication imbricated in the codification of the public space, like the signage, the colours, the same architecture or the corporative image.

Ian Wallace (England, 1943) bases his work on the violent encounter of minimalist pictorial abstraction and the refer-

ential richness of documentary photography. His photo conceptual influence is projected over other key photographers of the school of Vancouver, such as Jeff Wall or Ken Lum, to the point of being considered somehow the father of Canadian photo conceptualism.

Intersections NYC (2003) is the second series of laminated photographs over canvas that the author produces regarding the city of New York, as a continuation of a first series taken immediately before the events of the 11th of September. Wallace keeps a track of the street crossings as if he wanted to reveal the latent structure under the intense amalgam of people, traffic, commercial signs and architecture. The narrative content has been reduced to the action of crossing the road, the photographic reference becomes a transit zone that emerges in the abstract frame of the painted grid.

The tradition of aerial photography is almost as ancient as photography itself, it is known that as soon as Nadar accessed a photographic camera, his first dream was to go over the rooftops of Paris, to take aerial looks of the city from the basket of a hot air balloon. This zenithal and abstract eye, extraterrestrial look, is obviously related with the extremely early genre of war photography, such as the recent surveillance cameras and satellite views.

Aerial photography is a key to understand in its whole amplitude the consubstantial *interpreting look* at the medium, for it makes evident the inherent *reading character* of the look. From the sky, the skin of the world is approached as if it were a book, a map or a layout. But the systematic translation of the territory from the traces, fundamentally responds to the need of exercising social power, and in this sense, aerial vision is found inevitably biased by the coercive logic of the society of control and its panoptic project. The modern aspirations of domination of the totality of visible forms go through not only the need of a reading or an interpretation of what is real, but also, and with it, through an inevitable cataloguing and labelling strategy of the world, where the file is fundamental.

Peter Piller (Germany, 1968) is an author who works on the file, who reflects over the modern need of systemising and cataloguing the world, elaborating urban files out of different sources (press photography, Internet, professional pho-

tography collections, etc.) Diluting the idea of artistic authorship, he often integrates the communities and institutions in his creations. His work seems mysterious and appears to filter a kind of obtuse or absurd sense of the file, allowing a glimpse of the last foolishness and incoherence of the project of reticulating the world.

Sleeping houses (Schlafende Häuser, 2004) is a series of photographs that belongs to the *File of aerial views (Von Erde schöner)*, that Piller produces after he accesses the photographic files of a business devoted to aerial photography. The business, that had closed, owned a file of twenty thousand images of houses, taken between 1979 and 1983. During five years a plane, flying low, had systematically scanned the settlements throughout the length and width of the country. The business goal of selling the resulting product to the same owners of the houses failed. Amongst the different rejections, the one that stands out is the reply of those owners to whom their houses appeared 'prettier from the ground'. Starting with this material, Piller works on different classifications that shape an enigmatic robot portrait of the German middle class. This way, collections like *Sleeping houses*, *Flower objects*, *Person in front of house*, or *Paths*, emerge, this last one based on different designs of the passages that surrounds the houses.

III. Cartographies of the other

The modern project of rationalization and reticulating of reality is also, fundamentally, a process of 'codification of the other'; a process that unfolds a complex system of *social cartography* whose objective is to make legible a *common body*. Photography becomes a perfect instrument for this business dedicated to the 'production of subject' and with it to the interpretation of the sense of the public. Walter Benjamin anticipated this in 1930 in his already mentioned 'Little History of Photography', where, in a comment about the work of August Sander, he described the way in which the face experimented a deep transformation under the photographic technique; a definite turn in the representation of the human portrait, that passes, he said, to 'being a map', 'an atlas that exercises'.³

The *other* is a crucial theme in photography. The enormous developed tradition of social realism only confirms it. But, often, it seems that where photography starts looking for another, what it finds once and again are bodies. That 'body of the other' is the first place where the language-vision needs to spread, the coding vision. Through its existence, the pragmatic understanding of its desires and needs, and the way in which they enter society and the market, photography becomes an apparatus that amplifies the limits of individuality. As an authentic 'prosthesis of otherness' the photographic medium allows the single possibility of establishing a story of the life of others and trying to figure this way that elusive and ambiguous meaning of 'us', that, as Deleuze said, 'is always missing'.

The work of Allan Sekula (United States, 1951), constantly reintroduces the social dimension that has been often repressed in the historical interpretation of the 'art of photography', focussing its attention in the contextual frame of the images. In order to reach them, in order to access a possible significance, we have to perceive the set of conditions in which they were generated; without its environment it is not possible to read them.

Untitled Slide Sequence (1972) is given as a meta-image, a dialogue with an absolutely essential icon: the famous sequence of the Lumière, the *Workers Leaving the Lumière Factory*. Also in 1995 the cineaste Harun Farocki would work on this meta-image in his film *Workers exiting the fabric (Arbeiter ver lassen die Fabrik, 1995)*, where he presents a clever reflection about the work as the reproduction of the 'subject'. Genesis of the technical image, the film of the Lumière was the first film shown to the public, in 1895. This film shows for 45 seconds, the workers of the industry of photographic products in Lyon, leaving in a hurry out of the shadows of the factory towards the sun of the evening. Sekula also documents the exit after the end of the worker's shift, in this case from an aerial space industry of the 70s. The difference between the two images is notorious, at the end of the century workers did not 'go outside', they transited over an elevated path between two buildings of the company. In the same way, the camera has also changed completely its status, and it has been forced to 'sneak in', entering a private property without authorisation.

In the postmodern space, the regime of the look is much more intrusive; the meeting of the workers with the camera-photographer is harder and direct, these bodies during the shift change almost pounce on the camera. At the end of the sequence we can even see how the camera is expelled from the facilities. In the contemporary world it no longer matters what time it is, if there is a change of shift or if the individual walks towards the 'exit' direction, because the subject is inserted in the market. Each subject is a worker. The work and the production are not understood anymore as categories of the economy, but as the place of reproduction of the subjects. In any case, the place and the situation of *Untitled Slide Sequence*, reveal the deep transformation of the social organisation throughout the 20th century, the century of cinema and photography.

The Steerage (1907) is a mythological image within the history of photography, and a turning point in the career of Alfred Stieglitz (United States, 1864-1946). Most of the stories in history agree that this work represents a fundamental break: the author recedes from a pictorial vision, in order to go into a purely documental and informative dimension of the image. Stieglitz devotes himself to a specifically photographic language, and given to the extremely early moment in which it was taken, it is a real revolution. Nevertheless, the readings based on this image often insist in demonstrating its status of 'master piece', based on a compositional analysis, guilty of a formalism that seems to overlook the turn that Stieglitz makes when he assumes this image, suggesting a common autonomy in photography as a language. Captivated with the diagonals and the proto-cubist designs of the image, we would do nothing but throw again the photographic object to the aesthetic space of pictorial representation.

Of course, the complexity and the abstraction of the composition, as a substructure of the social codification reflected in the document, is absolutely present and enriches the reading of this image. However the authentic qualitative change lies in the new fact that the photographic document is accepted within a historical interpretation of the 'art of photography'. The scene is without a doubt an important cultural document, which shows the inferior deck of a boat that goes from New York to Bremen, Germany. There we see how men, women, and children, immigrants that didn't make it to the United States, are force to return to the old continent. The

image that reflects the period of great immigrant flow to the American continent (the major part attracted by the boom in construction) transmits all the social precariousness and the uncertainty of that age.

Contemplating today this old image, dated in 1907, so 'purely photographic' and so full of meaning within the history of the medium, it is almost inevitable to remember once again, the words of Walter Benjamin that refer to the old daguerreotypes at the end of his 'Little History of Photography'.⁴ That enigmatic reverberation that Benjamin watched emerge in the intangible pale light of the first photographs, 'since the darkness of the days of our grandfathers', seems to interrogate us now through this image of the past, through this inaugural work, demanding new meanings.

Having overcome by far the 'realistic prejudice' – that old ghost from the direct relation with the real –, it has been long since the *Barthesian noema* of photography is not enough, the *this-has-been* that was granted by its index and document condition. The real speeches no longer adapt themselves to the new reading needs; the footnotes of photographs become infinite and the icons can no longer synthesize anything. That is precisely why, to encrypt all the value of this image based in its condition of a 'cultural document', of a capsule that reaches a consensus of totality or captures a moment and a place as essential features that represent an event, a social episode, would be as insufficient as placing all interest in the beauty of its diagonals and in the way in which it is included in the 'history of art'. This photograph has become enigmatic, it has turned opaque in the absolute iconic saturation upon which our culture has been founded. Like a black glass that could give us back our own blurred image, it interrogates us. And perhaps its strangeness is not exclusively linked to the effects of the crisis of what is documentary, to that myth's fall of the image's testimonial value, consummated in the second half of the last century.

There is something unquestionable in this inaugural icon: the image of Stieglitz is an image of the other. That 'experience of the other', and the search of a story of the collective is a duty, consubstantial to the photographic medium. In this sense, maybe the value of this image could be deposited in its capability of revealing a fundamental problem and a pressing contemporary dilemma: the deep fall into crisis of

⁴ *Ibid.*

³ Walter Benjamin, 'Pequeña historia de la fotografía', *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 76-78.

that 'collective matrix'. *The Steerage* shows the condition of the contemporary subject, the community that comes, that expresses through those bodies in transit. The possible meanings of this photography are closed and remain suspended, refuted; the same way those 'denied subjects' are kept in an interstitial space, at the steerage of a boat. Like in a purgatory, they are postponed between two lands, delayed under the veil of uncertainty.

The work *American Night* (1998-2002), by Paul Graham (United Kingdom, 1956), could be seen as the other extreme of the evolution of traditional documentary photography, centred upon a social image, a critical approach to the North American society, where the chiaroscuro of the utopia of progress and the welfare state are reflected. This author is part of a generation of British artists that proceeded since the mid eighties to renovate and transform radically the documentary use of the images, and he is characterized by a deep social and political commitment with the themes that he covers. His work, without a doubt, can be placed, just as Allan Sekula's, inside what Carles Guerra has denominatd *new post media documentary practices*,⁵ artistic practices that, from an enormous diversity, make a necessary critic to the hegemonic visualizing machine, suggesting a redefinition of the documentary-form; a renovation that inevitably has to begin a dialogue with this 'veiled icon' that we have said constitutes the image of Stieglitz. Precisely the blur as a metaphor, is the resource chosen by Graham, to articulate his *American Night* series. The work mixes three types of images; the 'white images' constitute the essence of the work and in them we see people walking, waiting, standing, or sitting, in an invisible marginal life. On the other hand, once the eye has adapted to that implacable and hard whiteness of a marginal and peripheral reality that has been 'infra-registered', 'houses' brutally emerge, images of Californian bourgeois residences, perfect and frontal, with a completely unreal and shocking colour. Finally the 'dark images' close the three time rhythm of the series, and place in circulation a meta-commentary about the photographic medium. They are images of the deep interior of the cities. Within the order of the rehearsal-book of the series, they appear together towards the end, and possess a clear rhetorical character and an explicit quote towards the classic genre of street photography.

Graham's blur effectively rebels against the impotence of the document and its normalizing uses. The underexposure seems to answer *no* to the excess of vision, to the contemporary iconic mixture. The image, implacable, questions us from the blind white of the lack of light, and the meaning becomes tense between what can be recorded in the film and what is not being recorded. A Bartleby variation, where the photographer also 'prefers not to'; he sabotages the photographic action, it perverts the time that it requires and the shutter closes much too soon, before the image can be formed. From that threshold, in that preliminary stadium, what is left over are exiguous landscapes, and distant and almost ghostly characters.

The raw visuality, mute and almost blind, emerges from the instant edge of the photographer's shot. Those 'denied subjects' in *The Steerage*, those individuals in the periphery, never stop becoming others, to update in their problematic condition of contemporary subject. Its image, uncachable and which cannot be encoded, reveals and restores unceasingly that mute background – power of emptiness and evasion of sense – that constitutes the deepest substratum of the photographic experience.

⁵ Carles Guerra, 'Things that happen. Events, facts, actions and news to the light of the post media documentary practices'. *After the news. Post media Documentaries*, CCCB, Barcelona, 2003.

EXPOSICIÓN

Comisariado

Teresa Arozena Bonet

Coordinación

Antonio Vela de la Torre

Gestión

Rosa M^a Hernández Suárez

Registro

María Dolores Barrera Delgado

Documentación e imagen

Sara Lima Lima

Marta Fuentes Salas

Producción

Estíbaliz Pérez García

Montaje

Juan Pedro Ayala

José A. Delgado Domínguez

Emilio Prieto Pérez (CFIT)

Conservación y restauración

Farnanda Guitián (Cúrcuma S.L.)

Rotulación

David Omar, Arte Natural

Educación

Paloma Tudela Caño

Alejandra Arbizu

Isabel Díaz Pérez

Comunicación

Mayte Méndez Palomares

Eugenio Vera Cano

Instalaciones y asistencia

Ignacio Faura Sánchez

Francisco Cuadrado Rodríguez

Seguros

Aón Gil y Carvajal

PUBLICACIÓN

Edita

TEA Tenerife Espacio de las Artes

Coordinación

Centro de Fotografía 'Isla de Tenerife'

Textos

Teresa Arozena Bonnet

Información e imagen

Sara Lima Lima

Marta Fuentes Salas

Diseño gráfico

Cristina Saavedra

Lars Petter Amundsen

Impresión

Gráficas Sabater

© TEA Tenerife Espacio de las Artes

© De los textos y fotografías: sus autores

ISBN: 978-84-937979-4-2

Depósito legal:

TEA
tenerife espacio de Las Artes

