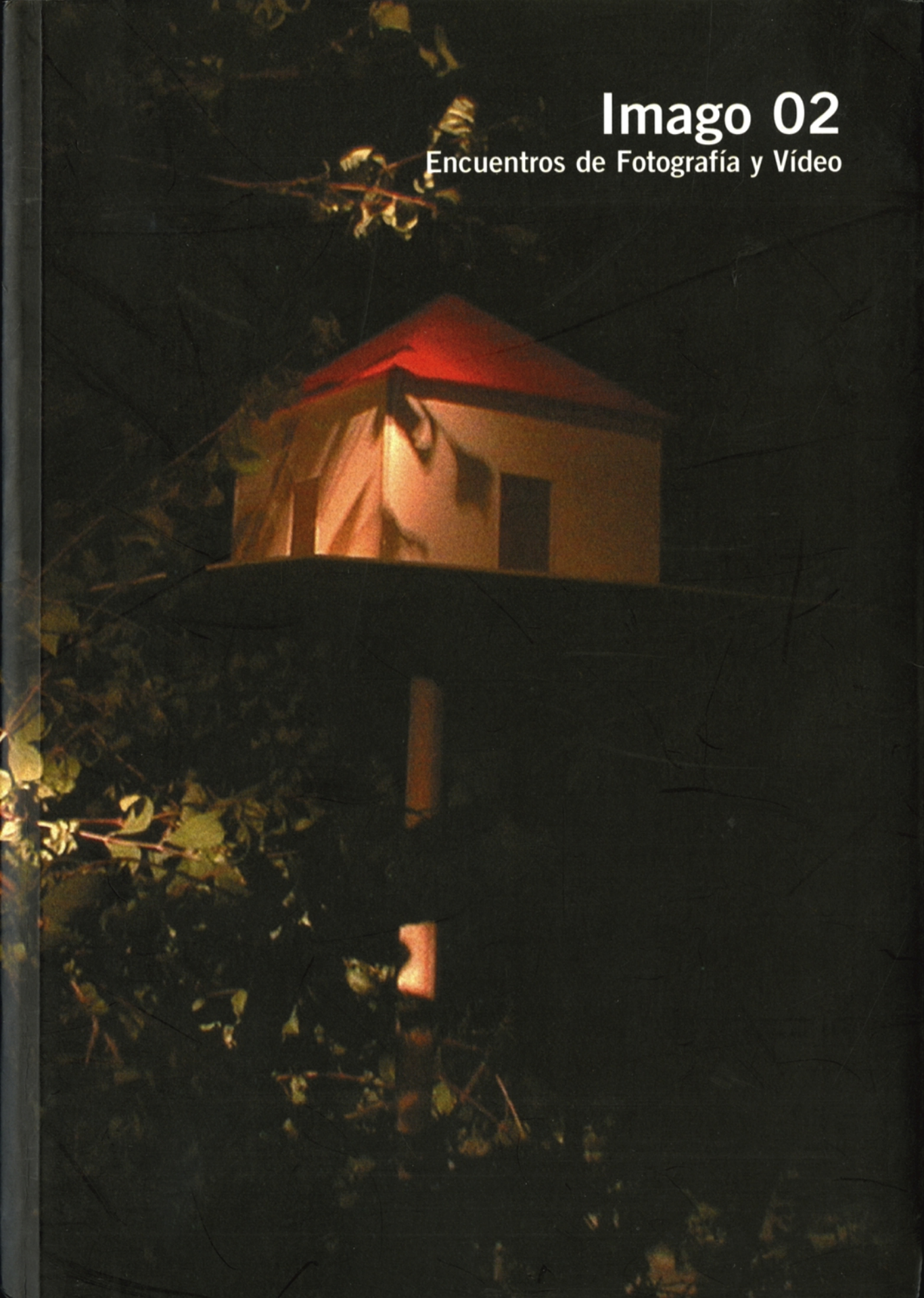


Imago 02

Encuentros de Fotografía y Vídeo



John Divola



Sin título. De la serie Artificial Landscapes, 2000. 30,5 x 30,5 cm.

John Divola: "Aparte del todo"

Jan Tumlrir

Una pintura, por lo general, está llena de sustancia; tanto si se deriva del mundo exterior, como del mundo interior de la imaginación del artista, acaba por tomar forma sobre la superficie del cuadro. En el caso de la fotografía, en cambio, esta sustancia siempre viene dada sólo parcialmente, por lo que también es variable sólo en parte. Es algo preexistente al proceso de generación de la imagen como un hecho material, un tema aún indistinto, aún integrado y continuo respecto a la vasta totalidad de todo lo que se ofrece a la vista. Por lo tanto, el proceso fotográfico es en gran medida sustractivo. Mientras que el pintor trabaja de una forma aditiva, llenando y construyendo un espacio inicialmente vacío, el fotógrafo toma recortes de un espacio inicialmente lleno. Una fotografía es literalmente un recorte en el continuo espacio-tiempo. Es una parte diminuta y fragmentaria

Consideremos el ejemplo de la silla tirada que aparece, en varias de estas imágenes, dejada de cualquier manera, aquí o allá. Sea cual sea el elemento de azar que intervenga en este acto o acontecimiento, por mucho que se acerque a la expresión del límite y del espacio de más allá, se reintegrará rápidamente en el esquema diégetico de la película. Hacer que esto suceda es, de hecho, toda la razón de ser de la instantánea de continuidad. Proporciona un registro de tales acciones, o de sus efectos, de manera que, exactamente igual que la salpicadura de pintura gestual o el trazo de un pincel sobre una parte de la tela, puedan convertirse en «intencionadas», como diría Kant, y de este modo generar otros efectos y acciones. La instantánea de continuidad guía la transición de un momento fílmico al siguiente, esto es lo que hace, pero ¿qué es exactamente? Y, lo que es más importante, ¿qué está haciendo aquí?

Radicalmente descontextualizada y recontextualizada como arte, la continuidad, como es lógico, ha dejado de ser lo más importante. Si estas fotografías, una vez llegadas a este punto, recuerdan en algo sus fuentes cinematográficas, es sólo como un eco distante. En vez de ello, aquí también parece que lo que más le importa a Divola es la capacidad de la imagen de reunir dos condiciones aparentemente opuestas, ya que, aunque actúan en interés de la conexión, siguen siendo, en «sí mismas», las constancias de una pausa. Por encima del tema de cualquier película determinada, Divola quiere que concibamos el tema del cine como un todo; quiere que consideremos este todo como tal, y de la forma en que ha sido subdividido de varias maneras por la filosofía.

Desde la imagen fija de Barthes hasta la imagen en movimiento de Deleuze, desde la reducción

estructuralista del todo a la parte genérica hasta la profusión de momentos específicos bajo el posestructuralismo (a través de la afirmación de Bergson de que la duración, como tal, no se puede cortar), aquí volvemos a enfrentarnos a lo fílmico, en el sentido más general, como un modelo de la percepción de los sentidos y la consciencia humanas. Las fotografías de Divola participan en este diálogo en curso, aunque, como arte, no comparten necesariamente sus propósitos. En la medida en que se puede decir que el lenguaje de la filosofía ubica un objeto fuera de sus coordenadas particulares, las obras más concretamente descriptivas del reino fotomecánico le han proporcionado, en determinadas ocasiones, una indispensable armadura figurativa. La filosofía tiene un uso muy particular para la imagen, sea en movimiento o fija, parcial o total. En efecto, en gran medida se la inscribe en el registro preciso y en la superposición de una sobre otra. Aquí es más bien su potencial de deslizamiento lo que se está ejercitando, aunque sólo sea porque, como arte, estas imágenes no necesitan dar una respuesta al mundo, como tampoco necesitan recrearlo desde el principio. Ni estrictamente documental ni, por el contrario, retratista o pictórico, el espacio que Divola abre en estos trabajos comprende una duda surgida de entre estas dos opciones. Entre el «interior» de *Chairs* y el «exterior» de *Artificial Landscapes*, se encuentra la convulsiva frontera de *Mirrors*, una colección de imágenes que podría significar lo restante, en su prometedora refundición de inmersión y capacidad de autorreflejo, invitándonos a entrar con la promesa de nuestra ausencia.

Jan Tumlir es crítico de arte.



Sin título. De la serie Artificial Landscapes, 2000. 30,5 x 35,5 cm.

rada. Como en el modelo freudiano de consciencia «tectónica», este contenido oculto toma forma como «lo real» contra una pantalla de artificio. Es precisamente una erupción no planificada e incontrolada, y se percibe, paradójicamente, en un momento de perfecta estasis. De este modo, la fotografía funciona para corroborar las propias tendencias brechtianas y antinaturalistas de Barthes, y, por lo tanto, es perfectamente lógico que el «éxito» (lo que nos fascina y nos cautiva de la película) aquí deba medirse a través de un aparente «fracaso» (el desmontaje del andamiaje ilusionista, que al menos permite vislumbrar una especie de autenticidad).

Puede darse casi por sentado que la apuesta, o la inversión, del crítico en este asunto divergirá acusadamente de la de un fotógrafo como John Divola. Para empezar, se podría decir que Barthes tiene que convertir la imagen en palabras para llevársela a su terreno, mientras que el fotógrafo se enfrenta a ella «en los términos de la propia imagen». Pero con esto no se pretende sugerir que el fotó-



Sin título. De la serie *Chairs*, 2000. 30,5 x 35,5 cm.

grafo se mantenga ajeno al carácter convencional y lingüístico de la imagen, lo que resulta aún más pronunciado en estas imágenes concretas, tan parecidas a palabras en su relación con la «cadena significativa» del cine. Además, parece ser que, también para Divola, es la bipolaridad de la imagen (de nuevo, lingüística), su tendencia a señalar hacia dos direcciones casi opuestas –tanto en la dirección del mundo fabricado y ficticio de la película, como en la contraria–, su cualidad más destacada. En este sentido, proporciona un modelo condensado de su propia práctica, que también ha tendido a alternar entre los polos de un manifiesto artificio y un «realismo» próximo al documental. Desde el principio, con la serie que inició su carrera, *Zuma*, que nos mostraba una propiedad situada en la playa que pasaba por un proceso de destrucción altamente esteticista (Divola orquestaba las arremetidas de anónimos vándalos e insertaba sus propias marcas entre ellos), esta alternancia constituiría la dialéctica determinante fundamental de su obra.

En efecto, los trabajos posteriores se pueden dividir aproximadamente a partes iguales entre lo real y lo ficticio, lo encontrado y lo



Sin título. De la serie *Chairs*, 2000. Serie de 36. 30,5 x 35,5 cm.

fabricado, lo fijo y lo variable. Se ha pasado tanto tiempo dentro del estudio como fuera —en la playa (*Zuma*), en el desierto (*Isolated Houses*) o en las calles de Los Angeles (*L.A. Panoramas*)— justo hasta que el denominado «giro digital» en la práctica de Divola específicamente, y en la cultura de una forma más general, lanzara un velo de redundancia sobre todas estas distinciones. Si se están recuperando aquí, es dentro de un contexto que ya es histórico. Como se ha dicho, estas imágenes se encuentran «hechas», y luego simplemente se (re)presentan casi «tal cual». La incorporación de un enmarcado estándar propio de bellas artes es todo lo que hace falta para impulsar su conversión desde la cultura popular a esta otra, aunque incluso así el resultado sólo tiene una parte de arte; la otra parte, quizá la más importante, conserva el status de artificio. Es decir, en la misma medida en que estas imágenes son capaces de transportarnos a otro espacio —al espacio real del plató o su equivalente cinematográfico virtual— también nos transportan a otra época. Y a pesar de su lejanía de nuestros propios tiempos, parecen acercarse, no sólo porque la época de la película, sea cual sea su periodo, siempre es en cierta forma «ahora», sino porque es ahí efectivamente donde empieza el problema, donde los registros de lo real y lo virtual empiezan a superponerse y fusionarse de una forma definitivamente irreversible.

Cuando Divola separa sus instantáneas de «interior» y de «exterior» en dos grupos diferenciados y dos trabajos individuales, se podría pensar

que con ello sólo confunde las cosas, ya que todas estas distinciones son, de entrada, discutibles en este contexto en particular. Seleccionadas de los archivos de los estudios de la Warner Brothers (*Chairs*) y de la MGM (*Artificial Landscapes*), todas las fotografías re(presentadas) aquí señalan hacia la época cinematográfica de principios de los años treinta, momento en que, como ha escrito Divola, «el material de las películas era relativamente poco sensible a la luz y el plató tenía que estar muy iluminado. El plató se construía casi exclusivamente en lugares cerrados en los que se pudiera controlar la iluminación. Incluso los espacios más triviales y genéricos se previsualizaban, se fabricaban y eran totalmente artificiales». Por lo tanto, igual que en la pintura, el espacio de estas películas está totalmente contenido dentro de su marco, y cada pequeño detalle que aparece en ellas también está puesto allí con una absoluta intencionalidad. Ambos espacios son esencialmente «ficticios», productos de la imaginación, y aunque lo fílmico pueda compartir con lo fotográfico el hecho de basarse estrictamente en una sustancia material arbitraria, esto se transforma de una manera fundamental a través de su inscripción diegética. Incorporado en la narrativa fílmica, cualquier vestigio de una realidad externa es convertido sistemáticamente a la causa del interior. El espacio fílmico, igual que el espacio pictórico, niega la existencia de todo lo que quede fuera de sus límites. O, en palabras de Michel Chion: «En el cine, el marco es importante, ya que es nada menos que el límite más allá del cual sólo hay oscuridad».