

Naturaleza Muerta a Tajo Abierto

“Como la verdadera naturaleza se ha perdido, hay que inventar una sobrenaturaleza”

José Lezama Lima

Una de las primeras cuestiones que se percibe en algunas obras de Carola Redondo es la recurrencia al montaje de fragmentos que proceden de una misma escena. Esta es fotografiada varias veces desde puntos de vista ligeramente distintos. Posteriormente, estos encuadres, estos recortes, son redispuestos en un *collage* digital. Inevitablemente así, quebrantados y reensamblados, nos recuerdan en algo a los experimentos cubistas de Braque y Picasso, y a los un tanto más recientes *collages* fotográficos de artistas tan disímiles como David Hockney o Gordon Matta-Clark.

Señalada esta cuestión, elemental pero necesaria, quizás sea útil ensayar dos posibles dimensiones en la semántica de los fragmentos. Hay fragmentos que son consecuencia de una acción, fragmentos que existen en virtud de un sujeto constituido en el acto de fragmentar. Hay sujetos a quienes los fragmentos les salen al encuentro, y no al revés. Estos no se constituyen por fragmentar nada, sino por encontrar algo fragmentado de antemano. Se trata de dos clases de fragmentos distintos. El primero se produce y su origen presupone una causa subjetiva. El segundo se encuentra y su origen presupone una causa efectiva.

Trazada esta distinción, advertimos porqué en ambos casos la relación entre el fragmento y la totalidad es diferente; pues esta diferencia radica en la relación que el sujeto establece con la totalidad, precisamente, a través del fragmento. En el primero, se enfrenta con una totalidad de acto presente, que es abarcada y abarcable, y de la cual procede a recortar una porción. En el segundo, no la conoce y sólo posee un fragmento encontrado a partir del cual deducir, o inducir, una totalidad ausente (quizás, el ejemplo más ilustre y citado, sea la idea de la Historia como un conglomerado, informe e inasible, de hechos en permanente expansión con el cual es sólo posible vincularse a través del ocasional destello de sus restos incompletos). Una misma cosa puede corresponder a ambos casos en contextos distintos. Dicho de otro modo: ambos casos se contienen en potencia, pero se despliegan en actos distintos. Así, una mano cortada no es lo mismo en una escuela de medicina que a los pies de un detective. No es equivalente comprender, con mayor profundidad, un organismo conocido mediante el estudio de uno de sus órganos, que tener que reconstituir, valga el ejemplo, no el hecho de que se está frente a una mano para investigar la mecánica de sus ligamentos, sino frente a la interrogante, más elemental, de bajo que circunstancias llegó a un lugar tan poco habitual para las manos cortadas. Aún así, no parece completamente imposible que la mano se le hubiese caído de la mochila a algún distraído estudiante de medicina.

Como veremos más adelante, en las obras de Redondo una misma cosa transita por ambos estados, para quedar refrigerada en un tercero. Lo que ha hecho la artista es, en parte, en su primera parte, efecto de la acción de recortar algo encontrado, preexistente y prepotente. Este recorte procede mediante el encuadre de determinadas fracciones de lo real, o para los efectos de este texto, de lo que suele ser el “objeto” de la fotografía. Lo que es el “objeto” de la fotografía de Redondo, efectivamente, es algo que a veces le sale al encuentro (al menos en el caso de las fotografías sobre las que discurre este texto). La relación entre lo encontrado y lo recortado constituye

el segundo aspecto que nos interesa. De él nos ocuparemos más adelante. El tercero, se constituye en una redistribución de estos recortes sobre una segunda totalidad, para el intento de cuya descripción precisamos de otra pareja de opuestos: estructura paradigmática y estructura sintagmática.

Dicho en términos muy gruesos, una estructura sintagmática es aquella en donde la relación entre el todo y la parte es orgánica: la parte no se comprende sin comprender orgánicamente el todo, ni éste sin la parte. La armonía entre las partes le es consubstancial: ambos conforman una unidad dialéctica y ambos responden a una misma ley, que es la que decide la totalidad de su forma. Buen ejemplo es la correcta proporción entre el tamaño de la cabeza y el cuerpo en una escultura clásica o el cabello esculpido de Dafne, del que tanto se enorgullecía Bernini. A diferencia de ésta, la estructura paradigmática es aquella a la que la parte se integra como una unidad que es necesaria pero independiente, en el sentido de que podría ser sustituida por otra sin afectar del mismo modo al conjunto como si al David de Miguel Ángel de pronto le agregáramos la nariz de Pinocho. El *collage* y el montaje le son esenciales. La armonía, o por decir, su infracción, digamos, “manierista”, no pueden siquiera imaginarse bajo los mismos parámetros en ambas situaciones. Frente a una proposición tan radical como lo fue en su momento la *maniera* de Parmigiano, frente a la idea de que la proporción entre el tamaño de la cabeza y el cuerpo no fuera de siete cabezas sino de nueve, una guitarrista pintada por Picasso, Don Quijote en *Wall Street* o Cristo ardiendo en una hoguera española del Siglo XVI constituyen algo simplemente fuera de contexto. Valga la redundancia. Pero Dédalo pudo caminar por las calles de Dublín, Mr. Bloom pudo encontrarse con gramófonos sobre las lápidas de un cementerio y Breton pudo encontrarse con Lautréamont. En los casos más radicales las partes se integran a la totalidad como unidades disonantes entre ellas. Así se aprecia en los fotomontajes de Kurt Schwitters o más tarde en los *Assemblages* de Robert Rauschenberg. Se trata de un paradigma formal que tiene su origen en la tradición de la ruptura de los Movimientos Históricos de Vanguardia y que hoy comparece normalizado y formalizado, como tantos otros.

Como lo señalamos antes, estas cuatro categorías no son constituyentes de las cosas, salvo en contextos muy específicos. Más frecuente es que las cosas se escurran de una en otra sin calzar nunca del todo en los límites que supone su denominación lingüística; más aún, que convivan diferidas en estados de cierta hibridez y extrañamiento. Lo mismo es válido para dos nociones que introduciremos más adelante: normalidad y excepción. Aún así, y sin mayores embargos, creo, es posible señalar que si bien la escena está recortada y rearticulada como un *collage*, no es una escenificación artificiosamente dispuesta para ser fotografiada, un bodegón, sino un conjunto de escenas encontradas y reensambladas en un montaje, lo cual emparenta estas obras con la “Nueva Objetividad Alemana” o *Neue Sachlichkeit*. Desde luego, la coyuntura aludida no es aplicable a todas las obras de la serie. Algunas corresponden claramente a escenas dispuestas por Redondo para la guillotina fotográfica y constituyen formalmente el exacto opuesto al caso que venimos señalando.

Me referiré, a propósito de esto último, a una obra de la serie de panorámicas, en donde los rasgos formales que hemos venido describiendo se manifiestan con particular intensidad. Esta obra se titula *Potsdamer*. Lo que se fotografía varias veces es un conjunto de escenas completamente banales en el *Potsdamer Platz* de Berlín. Los transeúntes pasan por este (no) lugar como el agua bajo los puentes, probablemente sin saber que están siendo fotografiados, como, por ejemplo, en una obra de Beat Streuli. Se produce aquí un fenómeno típico de lo que, acorde con lo esbozado más arriba, podríamos llamar “estéticas del recorte”. Introducimos este término, nada original, a propósito de una particular coyuntura entre lo que al principio describimos

como dos clases de fragmentos: los que se encuentran y los que se recortan. Estos presuponen una causa efectiva, aquellos una causa subjetiva. En los segundos la totalidad constituye una presencia, en los primeros una ausencia. También vimos que ambas categorías son relativas y pueden afectar a una misma cosa en contextos diversos. Efectivamente, esto es lo que ocurre acá.

En ocasiones estas “estéticas del recorte” proceden a seccionar una porción de un flujo indeterminado de acontecimientos encontrados, completamente triviales, como el andar de los transeúntes por el *Potsdamer Platz*. Esta es una operación muy propia de la Nueva Objetividad. Así se advierte en las fotografías de Andreas Gursky, pero también en los paisajes urbanos de la zona del *Ruhr* de Albert Renger-Patzsch que datan de los años 30 —al igual que el término Nueva Objetividad. Ello, la disección de lo banal, amerita, quizás, la habilitación de dos ideas nuevas para nuestro análisis: lo que es normal y lo que es excepcional.

Esta clase de fragmento, encontrado y recortado, adquiere visibilidad, precisamente, en virtud de su separación de una totalidad informe, donde sólo puede ser una partícula en un tránsito inasible, sin principio ni fin. Inmerso en este torrente, en permanente constitución y desarrollo, el hecho, el eslabón que posteriormente será separado de la cadena, es todavía algo completamente regular y normal. Permanece invisible, o mejor dicho, indigno de ser mirado. Ningún transeúnte percibe a sus congéneres como una singularidad, salvo que dicha singularidad se manifieste de algún modo. Es, justamente, el recorte lo que lo descontextualiza y le otorga sino el carácter de algo excepcional por lo menos una dimensión que antes no tenía, y de ese modo lo pone frente a nuestra vista. Por otra parte, lo regular, lo normal de esa sucesión de hechos, es pasar completamente desapercibida en el flujo incesante de las mayorías silenciosas por las grandes metrópolis del mundo. Quizás sea este diálogo entre Individuo y Sociedad de Masas uno de los rasgos más constituyentes de la Nueva Objetividad en Fotografía. Sin embargo, rápidamente advertimos lógicas similares en obras que no son precisamente fotografías ¿No ocurre algo parecido cuando Christo empaqueta el *Reichstag*? Desde luego, el *Reichstag* nada tiene que ver con un diálogo entre Individuo y Sociedad de Masas en el seno de lo banal, bien por el contrario, pero es evidente que Christo lo pone frente a nuestros ojos precisamente en virtud de una descontextualización, de algo así como un recorte y de algo así como un estado de excepción. Esta “poética del descontexto” es otro precedente estructural que tiene su raíz en la tradición de la ruptura de los Movimientos Históricos de Vanguardia y que hoy se nos presenta canonizado y tan disponible como pluma y pincel. Imposible no remitirse al *Ready-Made*, tan frecuentemente presentado como el hito fundacional de determinadas descontextualizaciones.

Volviendo al caso que nos ocupa, el anónimo peatón es excepcional cuando se vuelve visible, y así es a través de su extracción de esa sucesión de hechos triviales en permanente desarrollo. Más allá de si sea éste el único modo en que se vuelva visible, no parece discutible que alguna dimensión particular de visibilidad le es así otorgada. Aparece ahora individualizado, como eslabón separado de su continente originario: la masa. Y es entonces cuando comienza a operar como recorte en estado de excepción, como esa clase particular de fragmento que antes llamamos recorte.

¿Pero cómo podría dialogar esta distinción entre lo normal y lo excepcional, con la primera de las diferencias que introdujimos: la que separa lo que es recortado y lo que es encontrado?

Más atrás se señaló que lo recortado presuponía una causa subjetiva, lo cual es verosímil considerando que esos transeúntes que pasan por el *Potsdamer Platz* están frente a nosotros gracias a la cámara de Redondo. También se ensayó que lo encontrado presuponía una causa efectiva, en la medida que la totalidad viene dada

de antemano y por ende es una totalidad ausente que sólo se puede deducir, o inducir, a través del fragmento encontrado. Es evidente que Redondo recortó un segmento de una totalidad que podía abarcar: el *Potsdamer Platz*. Luego rearticuló esos fragmentos en un *collage*. De acuerdo a la distinción entre estructura paradigmática y sintagmática, esta operación, que hace referencia a Picasso, sitúa a esta obra aún en una dimensión orgánica, en la medida en que fragmento y parte conservan algo de aquella unidad dialéctica que suponía la Visión Simultánea ensayada por el Cubismo. Curiosamente, coincide en esta coyuntura entre Visión Simultánea y Nueva Objetividad cierto dejo de realismo. En este despliegue el carácter ideológico de la Nueva Objetividad queda al desnudo. En otro sentido, estas inconmensurables mareas humanas que fluyen a través de las redes urbanas de todo el mundo, constituyen, evidentemente, una totalidad sólo asible y visible a través de la exposición de un fragmento, encontrado y extirpado. ¿Cómo hacerlas comparecer ante la vista de otra manera? Más aún, aparecen como imagen justamente cuando en virtud del cercenamiento de uno de sus segmentos éste deja de ser algo normal y regular para constituirse en otra cosa. Así éste se vuelve visible, pero también vuelve visible a su continente, que hasta ese momento permanecía en la sombra. Ambos se han transformado en lucifera excepción, o al menos en un elemento que exige nuestra imaginación y nuestro entendimiento, aunque ambos parecieran condenados de antemano a sufrir un envío a un lugar no tan luminoso, parecido a aquél en el cual Benjamin localizó a la Alegoría en el Drama Barroco Alemán. Pero bueno, a veces el lugar más oscuro está justo debajo de la lámpara. Lo que fluye a través del *Potsdamer Platz* es sólo un eslabón de algo que no puede ser nunca un ente enteramente presente, y que reconocemos también en otros confines del mundo: por ejemplo en otras panorámicas de Carola Redondo, donde Santiago de Chile aparece como una enorme cámara de gas a tajo abierto y bajo un cielo fluorescente, salpicado de violentas lunas eléctricas. Convengamos en que el montaje de estos segmentos, encontrados, extirpados y reensamblados, constituye, como ya dijimos, tres estados. Hemos intentado hacer una descripción estructural de estos tres estados en lo que concierne a su naturaleza de fragmento y totalidad. El término segunda naturaleza se nos vuelve insuficiente, el de tercera naturaleza quizás algo espurio y el de sobrenaturaleza algo escurridizo. En cierto modo, sólo en cierto modo, propongo el de Naturaleza Muerta a Tajo Abierto.

Demian Schopf, junio de 2007.