

CÍRCULOS DE CONFUSIÓN.

Retrato, identidades múltiples y presencias del Otro

José Ignacio Lorente
Dpto. Comunicación Audiovisual. Universidad del País Vasco

Resumen

Círculos de confusión es un proyecto de investigación interdisciplinar cuyo objeto consiste en el análisis de las formas de construcción de la mirada en el retrato fotográfico.

La investigación recurre a la metodología socio-semiótica para estudiar el sentido inscrito en la vida social de los objetos visuales, partiendo de la idea, con Emmanuel Lévinas, de que “el rostro es una de las formas por las que se nos presenta el Otro y nos reconocemos a nosotros mismos”.

Los referentes estéticos de esta investigación son el resultado de prácticas intermediales realizadas en los años 90, por parte de fotógrafos como Fredricke Lawik y Hans Müller (*La folie à deux*, 1996), Rineke Dijkstra (*Beach Portraits*, 1994) y cineartistas como James Benning (*Faces*, 1973-2010), junto con las foto-coreo-grafías de Sharon Lockhart (*Goshogaoka*, 1997) y Meg Stuart (*The Only Possible City*, 2008), entre otros artistas visuales.

El análisis aborda el retrato contemporáneo como una estrategia para la movilización de la mirada hacia “aquello que (nos) mira desde lo que miramos” (Didi-Huberman, 1997), produciendo las “diferentes diferencias” con las que el sujeto construye la alteridad del Otro (Landowski, 1997), y ante las cuales se posiciona como identidad frágil y movediza.

Círculos de confusión indaga las huellas del trabajo de producción de esas diferencias en el dispositivo fotográfico, junto con la articulación de una mirada desde cuya posición el observador es interpelado e inscrito en una dialéctica de identidades y alteridades.

Círculos de confusión

En el campo de la óptica y de la técnica fotográfica, la expresión *círculo de confusión* hace referencia a una convención acerca del tamaño aceptable del punto para el ojo humano, cuando éste no se halla perfectamente enfocado por encontrarse en una región de la imagen situada fuera de la profundidad de campo del artefacto óptico.

Sin embargo, la expresión *aceptable* como medida de la amplitud de este concepto excede el ámbito de la óptica para adentrarse en el espacio de la subjetividad compartida en el dispositivo fotográfico, un espacio resultante del anudamiento de prácticas, instituciones y discursos dominantes en un momento determinado, en el que se entretienen también relaciones de poder y relaciones de saber (Foucault, 1978). Según Giorgio Agamben, un dispositivo es un régimen social productor no solo de objetos, sino también de subjetivaciones a través de las cuales emerge el sujeto. Con todo, advierte el filósofo, en las sociedades contemporáneas dichas subjetivaciones no implican las consiguientes operaciones de desubjetivación por las que el sujeto emergente integraba en su nueva identidad las subjetivaciones discordantes anteriores (Agamben, 2015:30)., quedando de este modo desconectadas y fluctuantes, y resultando de todo ello la producción de identidades inestables y sujetos espectrales.

El retrato contemporáneo forma parte de la inflación del dispositivo fotográfico que hace proliferar hasta la saturación la imagen de ese nuevo sujeto que redefine constantemente, y con insistencia identidades inestables y movedizas, bajo la forma de perfiles, *selfies*, autorretratos y autorepresentaciones, siempre al encuentro de una mirada en la que busca, espejándose en ella, su propio reconocimiento y aceptación. Esta mirada abismada y narcisista constituye el síntoma insidioso del malestar que atraviesa la construcción del sujeto moderno y de las diferentes e inquietantes alteridades con las que se confronta.

En un diálogo entre el escritor Javier Marías y el semiólogo italiano Umberto Eco, el primero observaba que “el exhibicionismo general es omnipresente en las nuevas formas de comunicación [...] hay personas que tienen contacto entre sí para ver cómo duermen o preparan la comida, lo cual no sería un mero espectáculo [sino] que guarda relación con la pérdida progresiva de la antigua idea de que Dios lo veía todo y nada escapaba a su mirada y escrutinio. De alguna manera, esa idea era algo terrible, pero también consolaba, al haber un espectador que conocía nuestra vida, había alguien...” (2011). La búsqueda de esa mirada sustitutoria de la omnisciencia divina perdida no es solo una forma de exhibición ante los demás, sino que involucra también necesariamente una estrategia de movilización de la mirada del Otro, a través de la cual es construido y movilizado para que mire como respuesta al propio deseo de ser observado, y en el mismo acto percibir que la vida ordinaria tiene sentido, al menos para alguien.

Frente a la mirada omnisciente que todo lo veía independientemente del deseo del sujeto por ser visto, el retrato forma parte de las estrategias de visibilidad a través de las cuales el sujeto moderno diseña y construye la mirada del Otro, produciendo al mismo tiempo una distancia que media entre quien observa y es observado, entre el Otro y el sujeto mismo transformado en objeto de la observación. Y, a partir del momento en que el Otro es reflexivamente construido como *alter ego* competente para observar desde una determinada distancia, ésta se transforma en un espacio público de negociación de identidades y alteridades, de subjetivaciones resultantes de los dispositivos sociales del cuerpo y de la imagen, y de las correspondientes desubjetivaciones fluctuantes e inconclusas, adheridas al cuerpo como las estelas de los cometas. El deseo de mirada se adhiere al sujeto moderno sin haber llegado todavía a despojarse y desubjetivar ser el objeto de aquella antigua omnisciencia a la que nada escapaba, si bien ha tomado conciencia de la necesidad de que la nueva mirada es preciso construirla y deben ser gestionadas la distancia y las condiciones de visibilidad que operan en el espacio social.

Respecto a esta gestión de las condiciones de visibilidad, y más más allá de su consideración óptica, los círculos de confusión también hacen referencia a una de las operaciones básicas de la estética fotográfica por la que, junto con la imposición de un encuadre y un punto de vista, la profundidad de campo determina aquello que, aun perteneciendo a la escena visible, es escamoteado a la mirada por su condición indefinida, borrosa y espectral. Una espectralidad visible únicamente bajo ciertas condiciones de visibilidad del objeto, del cuerpo o del rostro, que no se entrega al ojo, ni a la vista, sino que aparece a la mirada ajeno al signo y carente de referente, como un “modo de ser en la escena de lo irrepresentable” (Derrida, 1972:40). Los círculos de confusión pertenecen a la escena intersticial de lo inefable e irrepresentable que se encuentra un poco más cerca del sujeto que observa y de las condiciones de producción del dispositivo fotográfico, y un poco más lejos del campo nítido de observación, extendiéndose hacia el Otro, siendo ambos espacios lugares de ausencia, de falta de definición y de confusión. Algunas fotografías como Sharon Lockhart o Jennifer Bornstein intervienen en este espacio liminal, incluyéndose a sí mismas en el encuadre, para restituir a la escena visible algo

que había quedado desplazado de la misma por la convención fotográfica debido a su inconveniencia para asegurar la transparencia y verosimilitud del retrato.

Por esta razón, la cuestión de los círculos de confusión no se refiere únicamente al espacio visual que se extiende a ambos lados de profundidad de campo, sino que apunta más bien a la experiencia del espacio intersticial en el que actúan las fotografías ampliando o clausurando la distancia abierta por la mirada, un espacio cargado de historia y de tensiones que atraviesan la visualidad contemporánea.

A propósito de este espacio performativo, la coreógrafa y bailarina Meg Stuart afirmaba acertadamente, con motivo de la instalación coreo-fotográfica *The Only Possible City* (2008): “pienso en las imágenes como si fueran lugares de excavación. Dudar entre los más simples gestos para trabajar la huella que resta suspendida en la repetición, el rostro, esa tela primigenia. El primer plano como medio para agudizar el inconsciente óptico y los recuerdos involuntarios de nuestro comportamiento cotidiano, singular y colectivo, manufacturado y fracturado al mismo tiempo [...]. Bailar es atravesarlo, enfrentarlo” (Fig.1). La cita hace referencia al espacio público y ciudadano en el que se ubican las palabras de Giorgio Agamben, cuando observa que “El rostro es a la vez el ser irreparable de los humanos y la apertura en la que se esconden y permanecen ocultos. La cara es la única ubicación de la comunidad, la única ciudad posible” (Agamben, 2000:79). Pero la coreógrafa no piensa en esa distancia como un régimen meramente espacial, sino que se refiere a él también en su dimensión temporal. Al trabajar con vídeo en su instalación multimedial, Stuart hace referencia al videoartista Vito Acconci para quien la escritura misma es el proceso de un tránsito por el espacio abierto de la página y sus instalaciones cara a cara una oportunidad para de performar en el espacio público con el Otro (*Following Piece*, 1969) y con el propio cuerpo (*Three Adaptation Studies*, 1970) como forma de presentación del yo ante los demás, especialmente ante el espectador (*Theme Song*, 1973), para construir comunidad (Acconci Studio, 2004). Meg Stuart recupera este planteamiento para abordar el espacio performativo que media entre el retrato y el espectador como una puesta en escena, la producción de una configuración espacio-temporal cuya densidad se propone excavar para observar la forma en que se ha configurado a través de los estratos de tiempo la exposición del rostro al Otro. Un trabajo de arqueología mediante el cual, el cuerpo implicado, tanto de la artista autoretratada como el del espectador que le observa, lleva incorporadas las huellas del dispositivo que lo ha constituido como cuerpo social: su forma de exhibirse y los límites de esa exposición, sus gestos y rutinas cotidianas, las formas de habitarlo en público y en privado, junto con las distancias que establece como forma de gestión de la relación con el Otro.

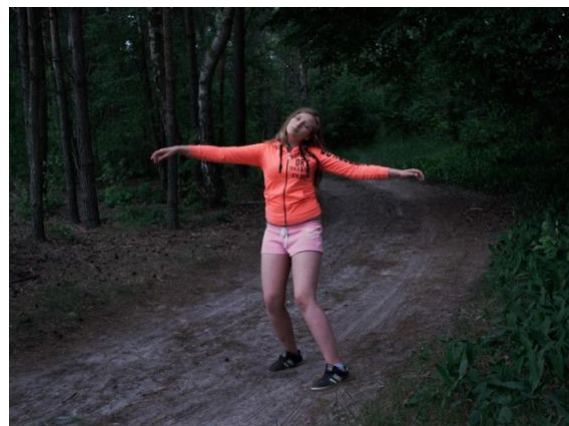


Fig.1 *The Only Possible City* (2008)

Por muy paradójico que pudiera resultar en algún momento a la consideración de la disciplina fotográfica la irrupción de la coreografía en este campo de prácticas artísticas, la aproximación interdisciplinar advierte en el cruce de disciplinas la posibilidad de hacer surgir nuevos objetos (Bal, 2009) que no pertenecen enteramente ni a una determinada disciplina, ni a otra, ni a la coreografía, ni a la fotografía. No es por ello extraño que, tras la crisis introducida en los años 90 por los estudios visuales, la pregunta por lo visual no quedara reducida a la mera visibilidad de los objetos y de los cuerpos, sino que se orientara hacia la disposición de las miradas que los construyen y ponen en circulación. Y si la modernidad fue el periodo de la afirmación de la mirada hegemónica como dominio y apropiación del mundo, el arte contemporáneo aprecia en ella una suerte de *chorea* o movimiento en común entre quien mira y quien devuelve la mirada a través del retrato, y en la forma en que esa coreografía se desenvuelve como un *pas de deux*, como una conversación inevitable frente a la presencia del Otro, en el sentido de *con-versare*, de girar juntos, que le da al término la filósofa Adriana Cavarero (2014).

Esta especie de conversación coreográfica es la que aprecia Pavel Kogan en el cortometraje *Look at the face* (1966), rodado en el museo Hermitage de San Petersburgo, donde, tras observar la indiferencia del público ante el cuadro *La virgen con el niño*, de Leonardo da Vinci, cae en la cuenta de que algunos espectadores sufrían una suerte de transfiguración del rostro y de la mirada, sobre la que repara la cámara de Kogan. Cara a cara, mirada frente a mirada, los rostros de los observadores se transforman a lo largo de una conversación visual con la imagen aparentemente indiferente de la pintura, pero cuya capacidad de conmoción queda plasmada en los distintos modos de observación y de escucha que suscita y moviliza.

Tras realizar diversos trabajos fotográficos sobre la adolescencia, como *Auditions* (1994), o *Pine Flat* (2005), la artista multimedia Sharon Lockhart plantea una conversación coreográfica en términos semejantes a los enunciados por Meg Stuart, con el fin de elaborar la puesta en escena de los relatos autobiográficos y autoretratos de un grupo de adolescentes internas en una residencia de socio-terapia, en *Rudzienko* (2016), en Polonia, a las que ubica en escenarios naturales inspirados en las pinturas de Courbet, Millet o en las inquietantes naturalezas de Caspar David Friedrich (Fig.2). Lockhart establece una triangulación de la mirada entre las jóvenes objeto de observación, la mirada de la fotógrafa y la figura del espectador interpelada y conmovida por la conversación que, a través de esas imágenes, mantiene con ambas.



2. Sharon Lockhart, *Rudzienko* (2016)

La espectralidad conmovedora de estas imágenes, su borrosidad y confusión, no pertenece sin embargo a su falta de definición, ni a lo visible, sino a las condiciones de

visibilidad que a través del tiempo han creado ese espacio pictórico, histórico y social. Un espacio se extiende más allá de la profundidad de campo creando círculos de confusión entre quien observa y es observado, entre el sujeto y el objeto de la mirada, y entre el yo que se afirma en la imagen y el Otro para quien ha sido construida y, no sin cierta sensación de inquietud, lo observa. Estas espectralidades han dado lugar a una larga tradición de pensamiento fotográfico cuyo lugar común ha venido dado por la indicación de una ausencia, un vacío del que la imagen, como el retrato, no son sino su síntoma.

Nada que ver

“No hay nada que ver en Hiroshima”, afirmaba el protagonista de *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), haciendo referencia al borrado y desaparición de las huellas y de la memoria de la destrucción.

Para Benjamin, la rememoración supone un trabajo arqueológico de exhumación, cuya dialéctica consiste en que, bajo la apariencia de recuperar los objetos de la memoria, los recuerdos, se remueve al mismo tiempo su suelo originario, haciéndolo visible, pero desfigurándolo en el proceso mismo de su recuperación. En este trabajo de excavación icónica, compartido por Meg Stuart, reside la inquietante extrañeza de lo *aurático* en las imágenes, eso que hace surgir al Otro que nos observa de forma singular, única e impresionante, desde el umbral de nuestra propia mirada.

Cuando Walter Benjamin señala el *aura* como “una trama singular de espacio y tiempo” (1974:70), alude a la producción de un espaciamiento en el mirante por lo mirado, invirtiendo la distancia que supuestamente correspondía al productor de las imágenes. En este vaivén entre la mirada de quien fabrica la imagen y ésta devuelve a quien la observa reside la dialéctica de lo aurático como forma de habitar una escena, esa trama singular de espacio y tiempo que surge del cruce de miradas y nunca coincide por entero, produciendo ausencias y círculos de confusión.

Lo aurático en el retrato fotográfico consistiría entonces en una experiencia fantasmática (Derrida, 1998:123) del sujeto cuya aparición despliega, más allá de su propia visibilidad, figuras que de una u otra forma se imponen al espectador. En este sentido, también Susan Sontag observa cierto exceso en las imágenes, algo que se resiste a la mirada común y desborda el acto fotográfico, y que la autora denomina *surrealismo ontológico*, considerándolo el producto de cierta accidentalidad inherente acto fotográfico, independiente de la intencionalidad del autor (Sontag, 2006:81).

Ese mismo exceso es explorado por el semiólogo Roland Barthes a propósito de la conversación entre la mirada del autor y la del espectador, para distinguir entre el *studium*, entendido como la capacidad de significar de la imagen, y el *punctum*, con el que aludía a la carga sensible que porta la fotografía, la cual, desbordando su significación e inteligibilidad, sale al encuentro del espectador llegándole a *punzar*. Así, mientras el *studium* responde a las estrategias del autor y al “campo cultural compartido [con el espectador] acerca de los rostros, de los aspectos, de los gestos” (Barthes, 1980:65), el *punctum* alude a algo que irrumpe azarosamente en la fotografía, perturbando la mirada de quien la observa, llegando a afectarle. En el *punctum*, “la fotografía se sobrepasa a sí misma, se anula como *médium* y como signo, para ser la cosa misma” (Barthes, 1980:93). Desde esta perspectiva, el *punctum* crea un campo inefable fuera-de-escena, que se manifiesta intempestivamente resistiendo a la desaparición (Virilio, 1998:120).

Según el autor, en el retrato fotográfico, la teatralidad de la pose anula el *punctum* debido a que, mediante la pose, el sujeto fotografiado fabrica otro cuerpo, bajo la apariencia de una máscara destinada a satisfacer la mirada del Otro construido como un espectador

ideal, quien no sería otra cosa que el espejismo de sí mismo. Por el contrario, el *aire* en la acepción de Barthes, como el *aura* en la de Walter Benjamin, sería aquello que desborda y desbarata la teatralidad y deviene visible inadvertidamente, como un acto de gracia que acontece impremeditadamente en el mismo acto fotográfico.

El filósofo Jacques Rancière aprecia en este desbordamiento operado por el acto fotográfico la potencia del régimen estético del arte para una reconfiguración del reparto de lo sensible. Este reparto, que no duda en denominar *político*, remite a la cuestión de las condiciones de visibilidad de los objetos de la visión, y las condiciones bajo las cuales algo se da, o es negado, al ver. Lo político en el retrato sería aquello —el vacío, el aire, el aura— que hace que retorne a la escena de lo sensible y visible algo que pasaba desapercibido y que, por lo tanto, escapaba a cualquier posibilidad percepción e inteligibilidad. El autor denomina reparto de lo sensible a un sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo “la existencia de un común y los recortes que tienen sus lugares y partes respectivas, apropiadas y exclusivas, y consecuentemente lo que en el mismo resulta inapropiado y extraño” (Rancière, 2014:20). Para el autor, un acto estético no alude tanto a una determinada forma de hacer en el arte, como a una configuración de la experiencia que da lugar a nuevos modos de sentir y de subjetividad política. Desde esta perspectiva, el retrato es una forma de intervenir en el espacio social que se despliega en dos direcciones posibles. Por un lado, es una forma de afirmar la identidad de un sujeto construyendo una mirada aquiescente con los rasgos y el aspecto del sujeto fotografiado, una mirada que se comporta preventivamente como un espejo de la mirada que la ha diseñado y producido. Este es el caso del retrato de los documentos de identidad. Pero hay otra forma de construir esa mirada que no se fija tanto en la apariencia verosímil de la imagen, como en el modo de construcción de esa mirada que el contrato fiduciario acerca de la verdad de las imágenes oculta y disimula. Esta forma desviada e indisciplinada se trata de traer a la escena precisamente esa construcción de la mirada del Otro que trata de pasar desapercibida, para cuestionarla e interrogarla acerca de las condiciones en las que el Otro se manifiesta y desenvuelve en ese campo de actuación. A ese campo de acción del Otro, Jacques Rancière denomina político en la medida en que es anterior a la política y remite a las condiciones por las que la construcción del Otro en el retrato se hace sensible y perceptible, y bajo esa condición es posible su pensamiento y gestión en el espacio público abierto por el acto fotográfico.

La estética fotográfica a la que se refiere Rancière, no reenvía a una teoría de la sensibilidad, del gusto o del placer, sino al retorno a la escena de lo visible de algo que se había vuelto insensible, y cuyo pensamiento se había vuelto extraño a sí mismo. En este sentido, la fotografía no deviene en práctica artística ni por su capacidad indicial, ni por la imitación de las formas del arte, sino por la asunción de lo indistinto, inapropiado e indisciplinado, y extraño al dispositivo fotográfico. Por este motivo, según el autor, lo que emparentaba los retratos de Alfred Stieglitz, Paul Strand o Walker Evans era la modernidad del tránsito de los grandes eventos a la vida anónima, prosaica y común de una ciudadanía invisible en la escena pública, un síntoma de lo que hasta el momento pertenecía a la escena de lo irrepresentable y que, como en la pintura o la literatura, la nueva sensibilidad fotográfica venía a reconstruir a partir de sus huellas y vestigios.

Hacer ver, un aire de familia

En un tiempo de visibilidad insidiosa, la atención hacia lo irrepresentable y el retorno a lo real produce en los 90 un giro en el discurso del arte asociado a la irrupción de los estudios culturales y a la crítica de los dispositivos que habían conformado la visualidad moderna, entre ellos la fotografía. Como advierte Gérard Wajcman, “hacer ver no es el calco exacto de volver visible [...], sino hacer surgir en lo visible lo que allí faltaba”

(Wajcman, 2001:189), un gesto que recorre el siglo XX, desde Duchamp y Malevitch, hasta las esculturas de Jochen Gertz, el cine de Claude Lanzmann, o las precarias fotografías anónimas tomadas por un *sonderkommando* en Auschwitz, en las que Didi-Huberman aprecia cierta decepción a primera vista debido a la borrosidad de las imágenes, pero que, cuando el observador repara en el grano de la fotografía, cambia completamente la percepción de lo real al caer en la cuenta de la ausencia y del vacío existente entre los puntos de esas imágenes, dificultando y haciéndose resistentes a su lectura y al reconocimiento diáfano de lo que en ellas se representa. Las fotografías de Auschwitz reclaman a la mirada un trabajo arqueológico, estético y ético, del que dependerá su legibilidad a partir del momento en el que “hacen ver lo que no se puede ver y lo que no se quiso ver” (Didi-Huberman, 2004:135).

Esa mirada se vuelve meta-fotográfica al traer a primer plano la materialidad misma del objeto fotográfico, para interrogar y cuestionar todos los componentes del dispositivo que las ha producido. Y si en el campo de la fotografía la estética de la desaparición se expande hacia todo tipo de prácticas y géneros, con el *body art*, el cuerpo toma posición bajo la forma de un cuerpo expuesto, vulnerable, herido o resiliente. La obra de artistas plásticos como Louise Bourgeois, Daniel Hirst o el africano Cheri Samba (*El calvario*, 1992), las *performances* quirúrgicas de Orlan, o las androginias de Marina Abramovic (*The Other*, 1977-1988; *Cleaning the Mirror*, 1995; *Balkan Baroque*, 1997), junto con las identidades nómadas, híbridas o extrañas que afloran en las fotografías de Keith Piper, Yinka Shonibare, los *tableaux vivants* de Cindy Sherman (*Rear Screen Projections*) o Andrés Serrano (*La morgue*), entre otros, ponen en la escena diferentes corporalidades, transformadas, laceradas, heridas e incluso despojadas de cualquier atisbo de apariencia humana, anunciando, en los años 90, el retorno insistente de lo real a las prácticas artísticas (Foster, 2001). Cien años de imágenes del cuerpo constituyen la temática de la muestra seleccionada por Jean Clair, bajo el título *Identidad y alteridad*, para la Bienal de Venecia de 1995, en tanto que Diana Taylor observa que “El cuerpo se transforma en materia prima del arte del *performance*. Ya no es un espacio neutro o transparente; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (*mi* cuerpo), producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase, identidad y pertenencia, en términos de ciudadanía, o estado civil o extranjería (Taylor, 2011:12).

Inquietantes presencias: poéticas y políticas del Otro

Frente a la relación convencional del espectador que observa la imagen tratando de apropiarse del objeto de la mirada, Didi-Huberman insiste en preguntarse por ese Otro que observa e interpela al espectador desde la oscura ausencia de la imagen: “lo que vemos no vale a nuestros ojos más que por lo que nos mira [...], algo que es otra cosa y que impone un *en*, un adentro [...] abre un vacío que nos mira, nos concierne y, en cierto sentido, nos constituye” (Didi-Huberman, 2014:15). Para el autor, lo que vemos está constituido al mismo tiempo por una evidencia, el objeto observado en sí, y por una especie de vaciamiento que remite a la relación entre el objeto y el sujeto, estableciendo entre ambos una dialéctica intersubjetiva que *forcluye* el objeto en su visibilidad primera, tautológica (Didi-Huberman, 2014:38), para reclamar una lectura estética de la opacidad semiótica que suscita para hacer retornar el ver a las condiciones fundadoras de su propia fenomenología. Por esta razón, dar a ver consiste en movilizar e inquietar la mirada, haciendo reparar en su poética, en el proceso de su factura, más que en la obra misma.

Para Erik Landowski, “el Otro no es solamente el desemejante, el extraño, sino también el término ausente, el complementario indispensable e inaccesible, aquel, imaginario o real, cuya evocación crea en nosotros el sentimiento de algo inacabado o el impulso de

un deseo, porque su no-presencia actual nos mantiene en suspenso, en espera de nosotros mismos” (Landowski, 1997:12). Entonces, ¿Cómo convocarlo y hacerlo presente, se pregunta el autor, en términos de una existencia semiótica, significativa?

La identidad no depende únicamente de la forma en que el sujeto se define a sí mismo, reflexivamente, ni de las imágenes que otro le envía de sí, como ocurre en la primera lectura de un retrato, sino también y muy especialmente, del modo en que, transitivamente, objetiva la alteridad del Otro, asignando una diferencia específica a la distancia que le separa de él. De esta forma, el sentimiento de identidad se asienta en la producción poética, fotográfica, de las *diferentes diferencias* con las que construimos y convocamos al Otro ausente, y determinamos la participación política del desemejante en el espacio social compartido a través de la imagen.

Términos usualmente utilizados para señalar la presencia social de esas alteridades, tales como asimilación, exclusión, segregación o inclusión, adquieren un nuevo sentido al ser observadas a la luz de las formas por las que, las identidades en formación, precisan producir las diferencias del desemejante. De este modo, en tanto que las poéticas de la *asimilación* apelan al valor universal de lo particular para *ser como todo el mundo*, y al mismo tiempo descalifican la singularidad y la diferencia del Otro reduciéndola al encanto de lo exótico, la *exclusión* niega al Otro en cuanto tal debido a que su diferencia supone un riesgo de disolución del vínculo en el que se sustenta la comunidad de semejantes. En este sentido, mientras que la asimilación invita al Otro a renunciar a la diferencia que le hace diferente, la exclusión rechaza al Otro por su indomable insistencia en retener esa diferencia intolerable que le hace desemejante hasta hacerlo irreconocible.

Por el contrario, reconocerse en el Otro produce las figuras de la *segregación* y de la *inclusión*, entendida la primera como una exclusión que guarda memoria de un haber-estado-juntos, pero cuya diferencia se ha vuelto ahora intolerable y peligrosa para el sostenimiento de la comunidad, en tanto que la *inclusión* considera al Otro como parte-de-sí-mismo, haciéndole partícipe y componente insustituible de la propia identidad, si bien a costa de introducir en la misma un equilibrio inestable entre las fuerzas cohesionadoras de la identidad entre semejantes y aquellas otras disgregadoras atribuidas a la alteridad. De este modo, mientras que la segregación significa el extrañamiento y separación de quien la diferencia se ha vuelto una amenaza para una comunidad que se observa a sí misma en riesgo de disolución (crisis de identidad), en el caso de la inclusión tales diferencias son incorporadas y apreciadas como constitutivas de sí-mismo y de la propia identidad, como una forma reunión y de reconocimiento de un nosotros en permanente proceso de reconstrucción en tensión con la alteridad.

Las figuras que revisten esas diferentes diferencias con las que las construcciones identitarias producen las manifestaciones del Otro, adquieren en el retrato fotográfico una serie de rasgos figurativos pertinentes y significativos, vigentes en un contexto socio-cultural y periodo determinado, en el que adquieren la consistencia de un universo de valores y sentido.

La mirada y los rostros del Otro

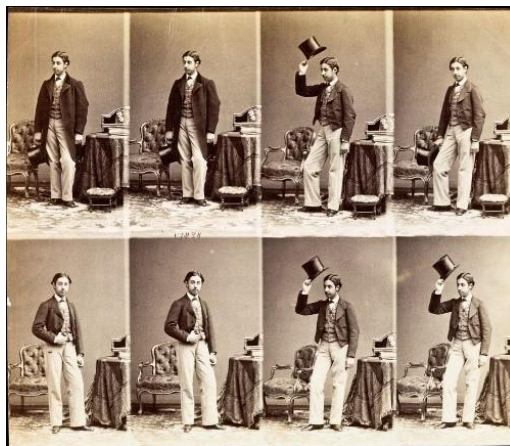
Retratar consiste medir la distancia, afrontar la mirada del Otro y abismarse en su inquietante diferencia y alteridad. Una *mise en abyme* de la mirada implicada e interpelada por el retrato, como una suerte de diálogo silencioso a varias voces que se despliega a través de la estrategia general de este dispositivo visual omnipresente en la sociedad contemporánea.

Decía John Berger, a propósito de la inquietante contemporaneidad de los denominados retratos de Fayoum (El Cairo), realizados por pintores greco-latinos a comienzos de la era cristiana (Fig.3) que, probablemente, eran el equivalente de las fotos de identidad que aparecen en nuestros pasaportes, aunque su finalidad fueran retratos mortuorios destinados a la memoria de los fallecidos, miembros de las clases medias urbanas, comerciantes u oficiales, cuya imagen quedaba enterrada junto a ellos sin la previsión de ser observados en el futuro.

Estas historias mortales, a diferencia de las imágenes de los dioses y faraones representados de perfil, símbolo de eternidad, se presentan de manera frontal, como las imágenes de un *photomaton*, si bien lo que realmente expresaban era la experiencia por parte del pintor de aquel sujeto que le miraba, cuya imagen le era devuelta al modelo. En ocasiones, las imágenes muestran personajes con una edad mucho mayor de la que en el momento del retrato tenía el modelo, produciendo un retrato en diferido, bajo el supuesto de que aquél sería el aspecto del modelo en el momento anticipado e impreciso de su defunción (Berger, 1999), algo así como dirigiéndose a un *tú que estás en tránsito hacia allí*, muy al contrario del retrato moderno que trata de afirmar insistentemente y por doquier un *yo que está y acaso permanece aquí*. En términos narrativos, las fotografías de Fayoum narran la historia de sus personajes *in media res* -en medio del asunto-, proyectándose hacia un futuro incierto cuya contingencia tratan de capturar, mientras que los retratos modernos narran *in media rebus* -estando así las cosas- anclando el relato a la inmediatez de un presente que se atisba también frágil y contingente.



3. Retrato de Fayoum



4. Tarjeta de visita Disdéri



5. Bertillon, clasificación criminal

El imaginario fotográfico moderno, desde las tarjetas de visita ilustradas de Eugène Disdéri (Fig.4), los psicoretratos de Félix Nadar, los etnoretratos morales de Julia Margaret Cameron, las antropometrías judiciales de Alphonse Bertillon (Fig.5), hasta las tipologías identitarias de Francis Galton y las fotogramáticas emocionales de Duchenne de Boulogne, dan cuenta, a lo largo del siglo XIX, de estos itinerarios de la mirada sobre el Otro, con vistas a identificarlo y reducirlo a tipologías sociales, antropológicas, médicas o policiales precisas.

Retomando las diferentes diferencias por las que el retrato fotográfico construye y representa al Otro, en el repertorio de las figuras de la asimilación, más allá de las condiciones de mimesis y fidelidad de la imagen en relación con el sujeto fotografiado, lo que realmente se halla en cuestión es la mirada del espectador para la que ha sido construida la representación. Asimilar significa aceptar al Otro a condición de que renuncie a aquello que representa su diferencia y alteridad, con el fin de que pueda ser

admitido e integrado en la comunidad de idénticos, lo que constituía precisamente el propósito de aquel proyecto fotográfico pensado y dispuesto como una estrategia para catalogar el mundo, y al mismo tiempo, en su afán clasificador, reducir al máximo y difuminar las diferencias y singularidades del mismo.

La historia de la formación del dispositivo fotográfico coincidió con la elaboración de una *biopolítica* precisa resultante de las nuevas formas de gobierno y control basadas en el saber y vigilancia de las afecciones del cuerpo (Foucault, 2003). En la segunda mitad del siglo XIX los avances del conocimiento médico corrían paralelos al proyecto etnográfico de catalogación y documentación del mundo bajo la mirada de un modelo geopolítico colonial y etnocentrista del mismo. Pero, las mismas herramientas que servían para aquel propósito de formación de una visión global, coherente y jerárquica del mundo exterior se plegaba y volvía hacia el interior como forma de gobierno de la población. El higienismo fue uno de los grandes imaginarios del gobierno biopolítico finisecular, del mismo modo que la catalogación biomédica de la población emparenta aquellos tiempos pretéritos con la gestión política de los confinamientos presentes.

El afán de documentación y clasificación es propio de tiempos de incertidumbre y confusión, afirmaba Umberto Eco, en los que “tener un enemigo es importante no solo para definir nuestra identidad, sino también para procurarnos un obstáculo con respecto al cual medir nuestro sistema de valores y mostrar, al encararlo, nuestro valor. Por lo tanto, cuando el enemigo no existe, es preciso construirlo” (Eco, 2012:15). La gestión de los riesgos, sanitarios, medioambientales, energéticos o bélicos forma parte de esta estrategia disuasoria de enemistades y gobierno de la población, cuya expresión adquiere progresivamente mayor profundidad de campo. Por esta razón, si en el siglo XIX el retrato fotográfico era el dispositivo visual con la que se construía la representación y el control del mundo, en las actuales sociedades del riesgo global son los metadatos asociados a las imágenes los que proporcionan densidad al perfil de cada ciudadano, proporcionalmente al adelgazamiento de su campo de acción social.

En el inicio del siglo XX, las rupturas modernas volvieron la mirada sobre lo real y sobre el funcionamiento del propio dispositivo fotográfico. Dadaístas, surrealistas, futuristas o constructivistas, las vanguardias examinan y confrontan los presupuestos académicos, las convenciones estéticas y las jerarquías genéricas. Con la *nueva objetividad* documental de August Sander el sujeto toma en cierta medida la iniciativa para la construcción de su propia puesta en escena, en tanto que Alexandre Rodchenko enfatiza ese carácter constructivo y *productivista* de la imagen a través de la fragmentación analítica del cuerpo y del fotomontaje, poniendo en cuestión la pretensión de un punto de vista coherente con el que elaborar una imagen global y homogénea de la realidad. Y junto con la imagen, el campo performativo del fotógrafo pasa a ser igualmente interrogado y transgredido en múltiples direcciones, poniendo en cuestión la asimilación del Otro a la que aspiraba el retrato clásico, para enfocarse en los modos de gestionar la distancia que media entre observar y ser observado.

En los años 90, la fotografía revisa el legado del dispositivo fotográfico elaborado a principios de siglo. Así, los retratos de Sharon Lockhart cuestionan la convención de la fotografía como espejo de una expresión, poniendo el énfasis en la disposición coreográfica de la puesta en escena y en las grietas del artificio en su conjunto, recurriendo a fotografías de gran formato que son exhibidas conjuntamente con películas realizadas a tal efecto, para señalar la codificación con que se gestionó la construcción verosímil de la escena. Los artefactos multimediales de Lockhart combinan fotografía y cine, como en la serie *Goshogaoka Girls Basketball Team/Goshogaoka* (1997) (Fig.6), en la que el artificio fotográfico desmonta las convenciones mediáticas de la fotografía

deportiva haciendo que la lectura de las mismas se deslice entre diferentes capas del texto fotográfico, sin saber a ciencia cierta si hablan de la alteridad de otras culturas, del deporte, de la adolescencia, o de la mirada que ha producido estas imágenes y cuyo gesto, ambiguo y disruptivo, ha quedado plasmado en la escena.



6. S. Lockhart, *Goshogaoka Girls Basketball Team*



7. Jennifer Bornstein, *Self-Portrait with Kid*,
Projector Stand #3 series, 1996

Así mismo, los autoretratos de Jennifer Bornstein (Fig.7), inspirados en el legado de August Sander, transforman la supuesta transparencia de la ventana fotográfica en un espacio incierto, afirmando la puesta en escena construida y artificial de la vida cotidiana de las personas fotografiadas en el mismo momento en que se incluye a sí misma en el encuadre fotográfico, al lado de los sujetos retratados, con lo que expande el espacio performativo de la fotografía a ambos lados de la diégesis.

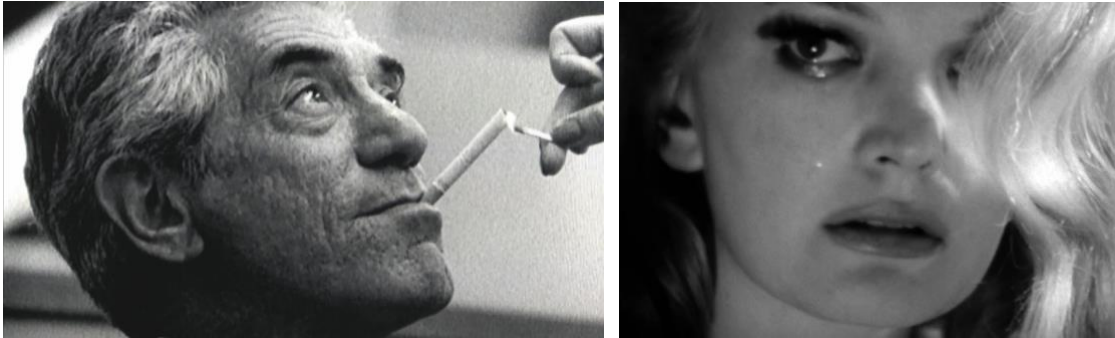
Bornstein, como Lockhart y otros artistas performativos combina fotografía y cine para poner el foco de atención en la distancia resultante de la triangulación de las miradas de la fotografía, del observador y de los sujetos fotografiados, como en *Projector Stand #3 Series*, donde la narrativa que aflora es la de la propia actuación de la fotografía, una vez que el observador cae en la cuenta de su presencia, de su actitud y disposición en relación con los otros sujetos retratados y con el propio espectador. Como afirma la autora: “Diría que lo que estoy haciendo es escenificar intervenciones aleatorias en la vida diaria de las personas y documentar las actuaciones resultantes de esas breves intervenciones. Las fotografías no son sino el residuo de estas pequeñas interacciones, escurridizas y olvidables” (Bornstein, 1998: 27).

Los autorretratos de Lockhart y Bornstein cuestionan la forma en que se ha construido la mirada fotográfica occidental en relación con las apropiaciones del Otro, reintroduciendo en la escena aquello que la asimilación y la negación de la diferencia había excluido de la misma por razones de género, de clase o de raza, como identidades alternas, diferentes, extrañas reducidas al encanto de lo exótico, indígena o local.

2. Poéticas de la exclusión. *Faces* de John Cassavetes a James Bening

En *Faces*, la película de John Cassavetes (1968), los personajes son filmados al límite del encuadre, como si fueran el objeto de la mirada de un entomólogo intrigado por las expresiones más íntimas y los rasgos apenas perceptibles del rostro. La clausura que sugiere el encuadre cerrado contribuye a generar un efecto claustrofóbico en el espectador hasta tal punto que la proximidad sugerida resulta insoportable, trayendo a escena su materialidad y la artificiosidad de su construcción.

Posteriormente, James Benning realiza una especie de *remake* del film con el mismo nombre, *Faces* (2010), tras su experiencia en *Two Faces* (1973), mediante el cual transforma los rostros de los actores en auténticas máscaras, ahora carentes apenas de movimiento. *Faces* es un film de *found footage* en el que cada secuencia está compuesta únicamente por primeros planos de los protagonistas de la película antecesora de John Cassavettes (Fig.9), pero donde toda su duración es ocupada en la película de Benning por ralentizaciones extremas que abarcan las secuencias de la primera.



9. *Faces*, James Benning (2010)

Las películas de Benning son un desafío para la observación y un reconocimiento de la subjetividad de la experiencia visual. En *Faces*, el encuadre cerrado y la perspectiva ajustada a la altura de los ojos establece un recorte radical del campo visual, entre lo que pertenece a la escena y lo que queda fuera de ella, lo obscuro fuera-de-escena, lo que se resiste a la representación y es consecuentemente expulsado de ella.

Pero las figuras de la *exclusión* no hacen referencia únicamente al marco que establece el campo visual y lo que queda fuera de él, sino que, al ralentizar radicalmente el movimiento de estos rostros hasta transformar el gesto en una máscara de movimientos apenas distinguibles, incorpora el tiempo y la propia materialidad de la imagen al repertorio figural de la exclusión. En este sentido, si la máscara actúa como membrana y umbral entre la humanidad del rostro, y su representación y aceptación social, el movimiento ralentizado al extremo de resultar indistinguible hace de la temporalidad de la imagen un nuevo factor determinante de la experiencia espectral.

La pareja protagonista de la película de Casavettes se halla involucrada en una discusión que apenas progresa debido al encerramiento autístico en el que permanece cada uno de los personajes, como si el otro no existiera o únicamente tuviera como papel en el drama dar el pie para la réplica del otro. De esta forma, el Otro, reducido a su encarnizada diferencia, apenas es percibido por su interlocutor, con el que las interacciones en un mismo plano son mínimas. La estética fotográfica basada en el uso del encuadre cerrado responde así al propósito de la dramaturgia que confina a los protagonistas aislados en sus respectivos planos sin posibilidad de generar ni intervenir en un espacio común. El repertorio figural de la exclusión toma la forma de un diálogo frustrado que afecta tanto al plano de la expresión, sugerido por la serie de encuadres radicalmente clausurados, como del contenido de las imágenes, formulado a través de la temática de la incomunicación de la pareja. De este modo, el Otro expulsado fuera del plano y de la escena actúa en los márgenes de la representación, en el espacio liminar que media entre los planos de ambos filmes, un espacio en el que la mirada del espectador está llamada a actuar para suturar la fractura estética, pero también ética y social que sugieren las imágenes.

Como resultado de la estrategia general, quien observa y escucha desde el lugar del Otro actúa aquí *a contrario* de la exclusión, y de la negación y confinamiento de la alteridad al ámbito de lo irrepresentable, del mismo modo que quien asiste y testimonia una discusión se ve obligado a retornar la palabra del Otro para traer a escena su ausencia y tratar de restaurar así el sentido del proyecto dialógico frustrado.

El trabajo de la fotografía en *Faces*, tanto en la versión de Casavettes como de Benning, busca abrir un espacio espectadorial en el que los mecanismos de identificación (el Otro como proyecto positivo de sí) y de proyección (el Otro como antítesis y proyecto en negativo de sí) juegan un papel fundamental debido a que reclama del espectador esas reconstrucciones del Otro sobre las que ambos filmes guardan estricto silencio. En estas películas, el espectador entra de lleno en el espacio performativo del fotógrafo y es invitado a actuar en él mediante una coreografía silente de movimientos de identificación y exclusión del Otro.

3. Identidades contingentes. Extrañamiento y segregación

La adolescencia es un proceso vital de profundas transformaciones, en función de las cuales la infancia colmada de reconocimiento y aceptación social se vuelve extraña y diferente, incluso objeto de técnicas de observación y vigilancia preventiva. El término adolescencia hace referencia a un proceso de desarrollo y crecimiento que se produce entre la infancia y la edad adulta, un proceso de cambio hacia una fase vital posterior que se identifica con la falta y la carencia (*adolescere*) que el sujeto debe colmar para ser reconocido y retornar a la comunidad.

Rineke Dijkstra ha fotografiado insistentemente el cuerpo en proceso de transformación, desde la adolescencia a la maternidad, poniendo en escena precisamente los extrañamientos que provocan los procesos de desarrollo y gestación (*pregnancy*) de un nuevo cuerpo, en relación con las diferencias que median entre esos procesos vitales y la expectativa social que los observa.

Entre 1992 y 2002, Dijkstra realiza la conocida serie *Beach Portraits*, en la que retrata los cuerpos de adolescentes en diversas playas de la Europa del este y Estados Unidos. La actitud desgarrada, apenas dotada de gesto, ni de señas definidas de identidad proporciona a los cuerpos de estos retratos la sensación inquietante de un Otro vagamente familiar, aunque irreconocible. La infancia desdibujada en estos cuerpos en proceso de cambio parece a punto de eclosionar, incorporando la tensión necesaria para que esas figuras aparentemente inanes proporcionen la inquietud de lo extraño.



Fig.10 Rineke Dijkstra, *Beach Portraits*

Los cuerpos adolescentes retratados por Dijkstra son cuerpos extraños y extrañados, incluso de sí mismos, en la medida en que anuncian el momento pregnante de la transformación hacia una forma nueva que anuncian, pero permanece todavía ausente, cargada con la expectativa de un sentido latente, en proceso de manifestarse, cuya resolución, sin embargo, está por el momento en suspenso, ausente. Y dicha ausencia es precisamente el objeto privilegiado de los retratos de Dijkstra y del espacio de confusión en el que posan.

La *segregación* es una figura de la alteridad que guarda memoria de una identidad en proceso de disolución. Incorpora la memoria de un haber-estado-juntos anteriormente, en común, la cual se proyecta sobre del Otro para poner en escena la diferencia por la que es preciso separarle, ante el riesgo de poner en peligro la propia identidad o los vínculos que definen la comunidad de idénticos. Una separación preventiva que únicamente podrá resolverse con una satisfactoria vuelta a la normalidad sobre la que se construye la identidad de los semejantes.

La playa es el suelo de la realidad expectante que pisan los jóvenes en esta serie de retratos de Dijkstra. Pero ese paisaje que forma parte del imaginario de las naturalezas deseables para sujeto contemporáneo adquiere aquí un aspecto siniestro, como de anticipo de tormenta o de borrosidad de fondo, haciendo de ese espacio natural un espacio de confusión habitado por cuerpos en metamorfosis e identidades en tránsito, recién salidos del acogimiento de la infancia, pero sin llegar a alcanzar, todavía, una forma reconocible y aceptable. La segregación alude a la disposición de los cuerpos en un espacio de confinamiento apartado de la comunidad. Se trata, sin embargo, de un preventivo, un tránsito temporal entre la normalidad perdida y la expectativa de la reinserción o, en su caso, de la definitiva exclusión. Un tiempo sin tiempo, en definitiva, que oscila entre el pasado y el futuro imperfectos, poniendo en suspenso el presente de la escena sugerida por estos cuerpos indolentes que miran a cámara interrogativamente, aparentemente a la espera de que ese tránsito culmine.

4. Conversaciones de Frederick Lawick y Hans Müller. Sí mismo, como Otro

“Je est un autre” afirmaba *Rimbaud* en su *Carta a Demeny*. El enunciado, aparentemente paradójico, anticipa el trabajo del filósofo Paul Ricoeur *Sí mismo como otro* (1996), para adentrarse en las dinámicas del sentido de *sí*, al que niega que pueda ser asimilado con el *yo*. Para Ricoeur, la dificultad del sujeto para definirse a sí mismo hace que recurra insistentemente a la narrativa cuya trama adquiere la forma de un hilo con el que se tejen las concordancias y divergencias que representan los acontecimientos y contingencias en cualquier relato, sea (auto)biográfico o no. La necesidad del sujeto de narrarse y representarse incesantemente a sí mismo sería entonces una respuesta a la inquietud por la disgregación y extravío de sus rasgos diferenciales, recurriendo a la narración para establecer una conversación con el Otro, como si se tratara del simulacro de una concordancia discordante. Para Ricoeur, la trama de la narración y la intriga no son sino estrategias dialécticas de síntesis e incorporación de lo heterogéneo, gracias a las cuales el sujeto incorpora y estabiliza la contingencia y la disparidad de los accidentes biográficos que salpican la vida en un relato coherente y convincente.

En las narraciones de sí, autobiografías, *selfies* o autorretratos, el sujeto incorpora acontecimientos heterogéneos y en principio discordantes a la trama, los cuales al ser asumidos y orientados por una instancia narrativa contribuyen a la estabilidad de la identidad del narrador y al mismo tiempo confieren verosimilitud al relato. La insistencia en la exposición y en la inflación contemporánea del (auto)retrato formaría parte de esas estrategias dialécticas por las que lo discordante se integra, sin llegar a agotarse su

diferencia, en la concordancia y estabilidad de la identidad, aunque a costa de comprometerla permanentemente debido a la fuerza centrífuga y disgregadora del acontecer extraño y discordante. El retrato sería entonces una especie de conversación entre el acontecer de un sujeto que lo incorpora como parte constitutiva de sí, proporcionando coherencia a lo que no era sino un accidente contingente, azaroso y fortuito, y “la necesidad retroactiva de la historia de una vida, con la que se iguala la identidad del personaje” (Ricoeur, 1996:147). Una de las razones posibles de la actual proliferación de retratos en las redes sociales vendría dada precisamente por esa necesidad de narrarse a sí mismo como forma de sujetar la fragilidad y dispersión de las identidades en el espacio conversacional de la red.

Recordando la noción de conversación de Adriana Cavarero, cabe indicar que además de una forma de girar uno con el otro, un giro que implica escucha y cierto movimiento acompasado con el Otro, también implica la presencia de un Otro ineluctable, inevitable, cuya presencia autoriza la definición y permanencia del sujeto ante sí mismo. No es extraño, por tanto, que esos movimientos de conversación con el Otro hayan sido explorados por fotógrafos, cineastas, dramaturgos y coreógrafos.

Friederike van Lawick y Hans Müller trabajan juntos en la serie *La folle à Deux*, en colaboración con otras parejas de artistas contemporáneos (Fig.11). Las piezas, compuestas por series de 16 retratos semejantes al formato de las fotografías de identidad del *photomaton*, se alinean de acuerdo con varios registros superpuestos. Uno de los dos artistas de la pareja ocupa el primer lugar en la esquina superior izquierda de la composición y el otro el último espacio de la esquina inferior derecha, reservando el resto de las posiciones de la serie a las sutiles transformaciones del uno en el otro, realizadas mediante una técnica similar a la del *morphing*, en la que cada retrato intermedio incorpora elementos del anterior y anticipa las ligeras modificaciones que incorpora el siguiente. La alusión al referente cinematográfico viene dada por las 16 imágenes con que se rodaba en la época primitiva y en la forma seriada y narrativa de la lectura de las mismas, creando una suerte de secuencia o narración fílmica. El retrato central es un andrógino perfecto, el rostro álgido resultante de una transmutación en proceso, en cuyo desarrollo los retratos reales y los irreales llegan a ser indiscernibles en su apariencia verosímil. Pero es precisamente la forma de composición de la serie de retratos la que al adquirir la disposición de un relato vuelve inteligibles cada uno de los accidentes representados por las imágenes hasta hacer indiscernibles unas de otras en su capacidad para integrar y proporcionar coherencia y hasta cierto aire de familiaridad a la fusión con las distintas alteridades potenciales que la serie representa. De este modo, los criterios combinatorios de la serie funcionan de forma similar a los procesos compositivos desarrollados a partir de las series lógicas y matemáticas empleadas por la aritmética pitagórica, hasta las técnicas minimalistas, pasando por los juegos dadaístas. Las narraciones y las series de Lawick y Müller, como las ternas pitagóricas, la serie Fibonacci, como los *cadáveres exquisitos* surrealistas o los *minimal specific objects* minimalistas no son sino otras tantas estrategias compositivas para integrar la complejidad discordante de la realidad en estructuras concordantes, incorporando, con el mismo gesto, la alteridad y la diferencia del Otro en el relato de sí.

Lawick y Müller utilizan el principio del *morfismo* para transformar a una mujer en un hombre, un sujeto en metamorfosis de otro sujeto, llegando incluso a metamorfosear a dos hermanas gemelas poniendo el énfasis mediante su reunión en sus respectivas alteridades. Los *metaportraits* de Lawick y Müller, leídos de izquierda a derecha como leeríamos un libro, narran una historia de pequeños acontecimientos fortuitos, gobernados por la lógica del software, en los que el Otro adquiere progresivamente la consistencia de

sí mismo, sirviéndose de un juego de hibridaciones imperceptibles y de copresencias del uno en el Otro.



Fig. 10 Stella Scala/Simeone Crispino (Vedovamazzei) Prinzgau y Podgorschek Yegya Arman & Christine Hunold Jane y Louise Wilson

En el *metaportait* de Prinzgau y Podgorschek, producido en 1996, en las fotografías 8 y 9 tenemos problemas para saber si es hombre o mujer, o a qué sujeto pertenecen algunos de los rasgos que se superponen en los fotogramas intermedios. Estos fotogramas presentan rostros accidentales e imprevisibles, carentes de identidad debido a la tensión que soportan entre uno y otro, difuminando los rasgos que retiene de sí mismo y la diferencia que incorporan del Otro.

La composición de la serie de retratos conduce la mirada a través de las sutiles transformaciones, como si de acontecimientos de una trama se tratara, hasta el *climax* inquietante de la androginia completa, allí donde la identidad se tambalea y entra en crisis, para finalizar con la completa absorción de los rasgos definitorios del primer partenaire en la figura del Otro. Estas identidades inestables, tráfugas y huidizas, ponen al mismo tiempo en crisis el sentido del retrato fotográfico, desde su referencia a un sujeto en el mundo, diluido en el espacio virtual/potencial del rostro digital, hasta la memoria de una identidad que el rostro fotografiado adhiere al sujeto, pasando por la crisis del artificio mismo de la representación y de sus convenciones.

A modo de conclusión, siempre provisional

El retrato contemporáneo responde a la fragilidad e inestabilidad del sujeto moderno, enfatizando las zonas de confusión, los vacíos y la ausencia, para señalar el juego de miradas que sostiene el acto fotográfico. Miradas que, más allá del punto de vista óptico desde el que se observa, advierten de una distancia y de las performances que en ella se representan en relación con las diferentes diferencias con las que construimos al Otro en el espacio social de la fotografía. Un espacio social que ya no es solamente el espacio social e histórico en el que circula la fotografía, sino el espacio resultante de la conversación que se establece entre las miradas de quien fotografía, de quien es fotografiado y ese *tertium non datur* insistentemente convocado y movilizado por la imagen como la figura del Otro.

A partir de ese momento, la alteridad, lo extraño y la diferencia habitan el espacio social bajo diferentes formas de gestión, tanto sea mediante la negación de la diferencia bajo las figuras de la asimilación y de la exclusión, como de su confrontación bajo las figuras de la segregación y de la inclusión. De este modo, en tanto que el retrato moderno trataba de clasificar el mundo en jerarquías, mediante la asimilación y la exclusión de alteridades discordantes, el retrato contemporáneo trata de retornar a la escena aquello que resultaba obscuro para la formación del dispositivo fotográfico moderno, poniendo el foco de atención en las zonas de confusión, en las ausencias y desplazamientos ejercidos por aquél

en el espacio abierto por la mirada fotográfica, bajo las figuras inestables y tensas de la segregación y de la inclusión del Otro como sí mismo.

En este sentido, retratar no consiste solo en capturar el rostro, la actitud o la expresión del Otro, sino una forma de convocarlo al espacio performativo en el que interviene el acto fotográfico, transformándolo a través del juego de miradas un espacio público inédito susceptible de ser practicado y habitado por diferentes diferencias y alteridades.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2000) *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia, Pre-Textos
- Agamben, Giorgio (2017) *¿Qué es un dispositivo?* Barcelona: Anagrama
- Bal, Mieke (2009) *Conceptos viajeros en las humanidades*. Una guía de viaje. Murcia, CENDEAC
- Barthes, Roland (1980) *La chambre claire. Note sur la photographie*. París: Gallimard/Seuil
- Benjamin, Walter (1974) “Petite histoire de la photographie”, en *L’homme, le langage et la culture* [1931].
- Benjamin, Walter (1990) *Origine du drame baroque allemand*. París:Flanmarion [1928]
- Berger, John (1999) “Enigmatiques portraits du Fayoum”. París: Monde Diplomatique. Enero, nº538
- Bornstein, Jennifer (1998) “Q+A Jennifer Bornstein”, *Creative Camera*, February/March, nº 350.
- Cavarero, Adriana (2014) *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Barcelona: Icaria
- Derrida, Jacques (1972) “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, en: *Dos Ensayos*. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, Jacques (1998) *Aporías, Morir-esperarse (en) ‘los límites de la verdad’*. Barcelona: Paidós
- Didi-Huberman, Georges (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Madrid, Manantial
- Eco, Umberto (2012) *Construir al enemigo*. Barcelona: Lumen
- Foster, Hal (2001) *El retorno de lo real*. Madrid: Akal
- Foster, Hal *et al.* (2006) *Arte desde 1900*. Madrid: Akal
- Foucault, Michel (1978) *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-78)* México: Fondo de Cultura Económica
- Foucault, Michel (2004) *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI
- Freeland, Cynthia (2010) *Portrait & Persons: A philosophical inquiry*. Oxford University Press, Oxford.
- Jay, Martin (1993) *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal
- Landowski, Erik (1997) *Presences de l’Autre*. París, Presses Universitaires de France
- Lévinas, Emmanuel (2000) *Ética e infinito*. Madrid: A. Machado Libros

Manrique, Winston (2011) “Diálogo politeísta”. *El País* (22/01/2011). Consultado en https://elpais.com/diario/2011/01/22/babelia/1295658741_850215.html

Ricoeur, Paul (1996) *Sí mismo como Otro*. México: Siglo XXI

Sontag, Susan (2006) *Sobre la fotografía*. Barcelona: ALfaguara

Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (Coords) (2011). *Estudios avanzados de performance*. Edit. Fondo de Cultura Económica, México, / Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of Arts, New York University, México

Virilio, Paul (1988) *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama