

Pequeña historia (de los usos artísticos) de la fotografía (Tres hitos recientes)

José Luis Brea

Por eso ocurre que durante decenios no se ha prestado atención a las cuestiones históricas o, si se quiere, filosóficas que plantea el auge y la decadencia de la fotografía.
Walter Benjamin, "Pequeña Historia de la Fotografía", (1931).

La fotografía todavía no se había convertido en vanguardia en 1960 o 1965, a pesar de los adjetivos que se le habían atribuido irreflexivamente. Todavía no había llevado a cabo el proceso de autocrítica inmanente que las otras artes habían establecido como algo fundamental para su desarrollo.
Jeff Wall, "Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual", (1995).

Antitética de la fotografía como arte (1er hito)

Podríamos empezar por constatar una paradoja: que mientras ha aspirado a parecer (incluso a ser) "artística", la fotografía no ha conseguido alcanzar con plena legitimidad tal estatus -salvo bajo la forma de una artísticidad mermada, imitativa e incluso muy a menudo cursivamente estetizada- y que dicho estatus sólo ha empezado a obtenerlo (de iure y facto) en el momento en que, al contrario, ha caído en las manos de quienes mediante su uso trabajaban por encima de todo en el cuestionamiento radical de la misma condición artística de su propia práctica. Dicho de otra forma, y con toda contundencia: que si la fotografía ha logrado llegar a ser un arte más (como el resto de las así reconocidas) ello sólo ha ocurrido en el momento en que ha acompasado su propio curso al del resto de las vanguardias. ¡Y cómo si no!

#

Con anterioridad a los usos que las segundas vanguardias hacen de ella, es cierto que la fotografía vivía casi por completo ajena al "drama" interno en el que el resto de las artes estaban sumidas, entregadas de modo enfervorizado al autocuestionamiento inmanente de su propio campo. Esto es fácil de perdonar -pero no puede olvidarse. Al fin y al cabo, es cierto que la fotografía crecía en un campo (de usos de lenguaje) no hace tanto descubierto, y resulta por tanto razonable disculpar que durante tantos años, tantas décadas, sólo se dedicara a explorar las posibilidades de enunciación que lo caracterizaban, buscando antes que nada estetizar y "ennoblecer" el campo, reclamando también para sí los reconocimientos que otras prácticas recibían. El problema es que si esas prácticas seguían a esas alturas resultando merecedoras de tales reconocimientos ello era ya únicamente debido al irrefrenable trabajo autodesmantelador que venían largo tiempo ejerciendo contra sí mismas -un trabajo que ella aún estaba muy lejos de ni siquiera iniciar, caminando aún en la dirección contraria, la de autoafirmarse, consolidarse, hacerse reconocida.

#

Sabemos entonces por dónde empezar: el día que algunos artistas -no digo fotógrafos- tomaron la cámara para ir aún más lejos en el trabajo desmantelador de sus propias prácticas. Algunos para indexar sus volátiles oficios de escultura, otros para documentar acciones fulminantemente inmemorables, otros para meramente señalar lo simple existente, otros aún para registrar el mero estar ahí en el tiempo. Digamos, Vito Aconcci caminando calle abajo y clickando su obturador a intervalos regulares de tiempo y tal vez de espacio, Hamish Fulton cartografiando sus tediosos paseos posibles, los Becher para catalogar los innumerables contramonumentos inintencionados que a diario produce la arquitectura industrial, Gilbert & George para autoconvertirse en escultura cantante, Baldessari para registrar el paisaje saturado -icono-medial- de nuestra vida ordinaria, Dan Graham para inventariar estadísticamente los modos del nuevo hogar dulce hogar americano, Chris Burden para que la puntería que hizo contra un avión que volaba estelar sobre su cabeza no fuese olvidada, como no podía serlo el disparo que hizo realizar sobre su propio cuerpo, y las causas que lo hacían irrecusablemente legítimo, si no necesario. En todos ellos, la fotografía no está ni mucho menos por sí misma, para sí misma: sino para dejar que allí se hiciera visible o comprensible un trabajo otro, un sentido otro. Algo que o bien ya estaba en su exterioridad -y de lo que ella sería mera huella o índice- o bien algo que había sido realizado con la intención de producir un sentido específico, certero, calculado -la fotografía como registro de una poderosísima escritura en acción, en tiempo, como dominio extensivo de una irreverente e imparible gramatología del acontecimiento.

#

Kodak hace el 90%.
Jean-Luc Goddard

"Usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto." Quizás podríamos situar en el conocido slogan que publicitaba la instamatic el fundamento de la conversión seria de la fotografía en una tecnología eficiente para su uso artista. Ocurre a menudo que el hallazgo de las posibilidades de un nuevo soporte sólo se produce con la epifanía de un segundo invento, de un "complemento" que la territorializa en un escenario imprevisto. Michel Serres lo mostró por ejemplo a propósito de la vinculación de brújula y compás entre los chinos. MacLuhan en cierta forma lo insinuaba cuando sugería que todo medio realiza únicamente la verdad de su predecesor. Pero

esa insinuación nos resulta demasiado historicista, demasiado darwiniana. Lo que queremos decir es quizás algo más simple: que sin un segundo dispositivo derivador, el primero apenas llega a ser -socialmente, antropológicamente- efectivo; en esto de las tecnologías conviene seguramente llegar siempre el segundo. Por lo que se refiere a la fotografía -pero podríamos seguramente decir lo mismo del cine, el vídeo o el ordenador- es el invento que fundamenta la posibilidad de universalización de su uso (del cine el super 8, del vídeo el equipo doméstico, del computer el PC) la que lo actualiza como auténticamente revolucionario. Pero cómo no: ¿acaso no es lógico que el perfil más revolucionario de una tecnología de producción simbólica sea precisamente el que aproxima asintóticamente la posibilidad de que el universo potencial de los enunciadores y el de los receptores (los de quienes consumen y quienes producen los relatos fundantes, simbólicos) lleguen alguna vez a coincidir? ¿no sería ésa acaso una auténtica "comunidad ideal de comunicación" y el sueño de realizarla la mejor utopía a la que cualquier medio podría consagrar sus intereses de transformación de un espacio enunciativo?

#

La fotografía entonces como shifter, como una de esas topologías transicionales capaces de establecer una eficiente transversalidad entre registros separados, disjuntos. Barthes situaba en la existencia de ese tipo de operadores la condición de potencial de cualquier código, de cualquier lenguaje. Sin un shifter que permita el volcado de las intensidades puestas en juego, cualquier sistema estaría huérfano, y jamás podría ejercer la representación de otro, valer por otro, resonar con otro. Y esto es lo que los artistas del conceptualismo encuentran en la fotografía: un shifter que deshorfana un sistema -el del arte- para volcarlo sobre otro -el de lo real. La fotografía es esa topología liminar en la que un universo de lenguaje clausurado sobre sí mismo, sobre su propia autonomía, se rompe y desborda sobre el mundo, sobre lo que hay. Así, que la fotografía se haga cómplice de una aventura radical -la emprendida por las segundas vanguardias- contra el encierro formalista que había atrincherado el arte en la autonomía de su propio espacio, no es de extrañar. En efecto, encuentra en ella el mecanismo necesario para saltar más allá de su clausura disciplinar, la pértiga a través de la que consigue rehermanarse con el mundo, iniciar su retorno a lo real. La fotografía está ahí para volverlo a traer, como aventura liminar coronada en la culminación de un proceso endógeno de autodesmantelamiento. Merced a ello -digamos que gracias a su contribución a la culminación del proceso de autocrítica de la vanguardia- la fotografía se convierte en útil para el trabajo del arte -y precisamente por la eficiencia de su oficio contra-artístico, antitético. En ello adopta, por fin, la lógica enunciativa de su tiempo y las prácticas simbólicas de éste. Por fin.

Digitalización y narratividad (2do hito)

El deslizamiento de esta pequeña historia en una segunda fase puede situarse, nuevamente, por obra y eficacia de un "segundo" desarrollo técnico, en este caso el que desplaza los horizontes del hacer fotográfico desde la fábrica óptico-química a la postfábrica digital. La irrupción en el campo fotográfico de los potenciales de la digitalización computerizada (tanto en los procesos de captura, como en los que conciernen al tratamiento, postproducción y finalmente estampación y distribución de la imagen) conlleva sin duda enormes consecuencias. Y consecuencias no sólo de índole instrumental o funcional, sino propiamente lingüística, estructural, capaces de alterar el propio "idioma" de la práctica. La principal de ellas: que la fotografía deja de tratar con un imaginario tiempo-instante (el instante logrado de Cartier Bresson) para desvelarse en cambio relacionada con la imagen-tiempo, con la evidenciación del carácter decursivo, temporalizado, de la propia imagen producida. Si tuviéramos que resumirlo en un enunciado simple y único diríamos: que por el impacto de la digitalización, la fotografía necesariamente se cinematiza.

#

Pensemos este proceso en dos tiempos, siguiendo la lógica (utilizando un término que no por casualidad procede del campo cinematográfico) de una doble toma. La primera se realiza en el orificio externo que relaciona a la fotografía con el mundo, de una nueva manera, como en una continuidad imparada. Ciertamente todavía los "aparatos de captura" distinguen todavía dos regímenes de apertura -dos modos de trabajo en la obturación- del mecanismo registrador. Uno de captura fotográfica y otro videográfica. Pero en realidad ambos regímenes son el mismo, simplemente el primero es un uso recortado del segundo, una infrautilización sostenida. Digamos que la fotografía en el aparato digital de captura se ha convertido, ya de hecho, en un vídeo de un único frame.

Ya no se trata, entonces, de que la sucesión secuenciada de las fotografías (fotogramas) permita una torpe reconstrucción del transcurrir del tiempo en la imagen (como ocurría con el aparato de captura cinematográfico). Se trata al contrario de que por hábitos de percepción adquiridos sigue todavía interesando antropológicamente recortar en supuestos tiempos-instante lo que es (y es percibido ya como tal por el aparato de captura, por el ojo de la cámara digital) tiempo continuo, devenir. O sea, simplemente, tiempo, tiempo real.

#

Podemos a la vez decir: que en cuanto al aparato digitalizado de captura de imágenes se ha borrado la diferencia entre ser cámara fotográfica y vídeo. Y simultáneamente, claro está, que entonces tampoco hay diferencia técnica esencial entre fotografía e imagen-movimiento, cine. Definitivamente, una fotografía es una película de un solo fotograma (un film still) un vídeo de un único frame. En el ámbito de la digitalización -por supuesto. Lo que se ha superado: esa quemazón absoluta que un exceso de (tiempo de recepción de) luz infringía a la película. Ahora, un flujo continuo e interminable de luz es

perfectamente soportable: la misma ordenación de datos digitales que va informando punto a punto y línea a línea (al inagotable disco duro) secuencia el transcurrir del tiempo frame a frame.

#

Lo que ocurre al otro lado del objetivo, del obturador, ya no es entonces una "cámara oscura", muda y ciega como un no ser absoluto y nocturno que se mantiene en silencio ontológico hasta el momento mismo en que tiene lugar el acontecimiento relampagueado de la captura (y entonces hace conciencia). Sino más bien esa especie de espejo húmedo y fluido que conecta con una red pantógrafa infinita, un submundo matricial al que constantemente llega y desde el que constantemente es devuelto un continuo e imparable flujo de información (de conciencia, de conciencia). Un otro lado de lo real que interfiere con él incesantemente, no como un escenario de la representación apartado y disjunto sino como un rizoma febril que dispersa y redistribuye de continuo el fluir de la información que el mundo es (en tanto da de sí mismo).

Imaginad nuestro mundo levantado sobre una red subterránea de infinitesimos canales, a la que se pudiera acceder desde una infinidad no menor de orificios-sumidero, por los que todo lugar estaría profusamente interconectado e interactuando con todos los otros. Es ese modelo -matrix- y no el de la cámara oscura o el espacio de la representación vuelto de espaldas a lo que acontece el que prefigura nuestro modo de conocer y relacionarnos con el mundo. De ahí que el artista de nuestro tiempo no pueda ya más ser ni Leonardo, ni Velázquez. ¿Y quién?

#

Segunda toma, segundo escenario de este nuevo y desplazado hito: el que hace del propio computer una recámara, un trasfondo activo, un territorio de trabajo. La trastienda en que se recocina la "captura", ampliando su tiempo de acontecimiento. Ya no se trata, en efecto, de retener y memorizar "sólo" del tiempo que ocurre mientras la cámara atrapa, "interioriza". También cuenta ahora el tiempo posterior, el tiempo de retoque y recombinación: él también es ahora un tiempo de acontecimiento, un tiempo expandido que noveliza la fotografía, la transforma en imagen-tiempo.

A la manera de un segundo obturador, en efecto, el trabajo que hace posible la postproducción digital en el ordenador -por la eficacia ahora de un software, de un programa de tratamiento digitalizado de la imagen- historiza el relato que la fotografía, entonces, narra (y no sólo describe o muestra). Al paso de la digitalización - que añade un segundo tiempo en el laboratorio que es cada ordenador- la fotografía se expande en un tiempo interno de relato. Se vuelve espacio cinematográfico, habilitado para contar algo que ya, y por sí, transcurre en el tiempo. Su horizonte de expresión radical deja de ser entonces el infinitesimo tiempo delgado del instante. En su lugar, la fotografía aflora entonces como escenario de historia, decurso, relato.

#

El potencial de decir algo otro -el proceso de alegoresis- característico de la vanguardia se hace depender tradicionalmente de un proceso de fragmentación y montaje (el clásico procedimiento característico del collage) mediante el que, por yuxtaposición de elementos pertenecientes a lugares y tiempos distintos, se incrusta en la temporalidad singular de un aquí y ahora preciso (el del cuadro) tiempos y lugares otros. Gracias a la apertura enunciativa que ese proceso introduce, no sólo el cuadro puede incorporar su propia temporalidad interna, pese a la estaticidad inmóvil de la superficie, sino que también puede hacerse crítico. En efecto, al montar esos distintos fragmentos produce una narrativa que ya no sólo habla del mundo que hay, hace del cuadro un espejo ralo de lo que es, sino que al mismo tiempo permite al trabajo artístico desocultar lo que esa realidad encubre y anunciar otros mundos posibles. Este proceso es el que introduce en el campo de las prácticas de representación potenciales de criticidad, de reflexión. Y es, al mismo tiempo, el que temporaliza la imagen -al secuenciarla por la multiplicidad de los tiempos a que cada fragmento incorporado perteneciera en origen.

En el campo fotográfico este proceso se desarrolló inicialmente con una fórmula muy similar a las otras artes representativas, por la vía del fotomontaje (pensemos en Heartfield, por ejemplo, y el importante potencial de criticidad de su alegoresis política). Lo que el procedimiento hecho posible por todo el trabajo postproductivo aportado por el ordenador ha supuesto ha sido una multiplicación exponencial de las posibilidades de este procedimiento. Y en todas las direcciones: es decir tanto dimensionando el potencial de una narratividad cuya condición es, como no, la temporalización interna del dispositivo relator, como los de una criticidad que en ese carácter "compuesto" de la fotografía convertida en campo narrativo se explaya.

Y con una cualidad adicional que diferencia ya el proceso en el campo fotográfico: que en él es posible el barrido de las "costuras" que caracterizan el proceso de post-montaje de los fragmentos. Así, el característico aspecto inorgánico y disonante propio del montaje-collage vanguardista deja paso aquí a una organicidad recuperada. En ese paso, la fotografía como "cuadro crítico" expandido en un tiempo interno recobra la completud orgánica de una pictorialidad ganada ahora como legítima. No sólo entonces el fotógrafo se convierte en el único "pintor" legítimo de la "vida moderna" de nuestro tiempo. También en ese proceso se produce una escansión crucial que, en cierta forma, deja definitivamente atrás el tiempo -el modo enunciativo por excelencia- de las vanguardias.

Visualidad y producción identitaria (3er hito)

El mundo está ya demasiado lleno de objetos.
¿Para qué producir otros nuevos?
Joseph Kosuth

Si tuviéramos que elegir un único episodio como culminación máxima del trabajo dismantelador llevado adelante por la vanguardia, no dudáramos en señalar su momento analítico: aquél en el que un grupo de artistas asume introducir en el campo del arte un giro similar al que en el espacio de la filosofía supone abandonar definitivamente la "Gran Tarea" de construir "Visiones del Mundo" -reemplazándola por la más modesta de analizar el lenguaje de éstas, la retórica mediante la que esas "visiones del mundo" se articulan y persuaden de su verdad. Digamos que en ese proceso la filosofía se hace crítica: crítica de las (pretensiones de verdad de las) visiones del mundo enunciadas, pero al mismo tiempo y sobre todo crítica del lenguaje (esto es lo que Rorty ha llamado el giro lingüístico, en puridad), analítica del lenguaje en que ellas se expresan. Se diría que la tentativa central del episodio culminatorio del proyecto de las segundas vanguardias coincide de modo pantógrafo con ese proyecto, trasladado al campo del arte (de un modo que también por tanto podríamos caracterizar como un giro lingüístico). Dicho de otra manera: que a su paso el arte se hace -o cuando menos quiere hacerse- única y exclusivamente análisis del lenguaje de las obras de arte. La vanguardia del conceptualismo se hace entonces analítica, autorreflexión crítica que, cansada de llenar el mundo de "más objetos", se plantea redefinir su trabajo: en lugar de seguir fabricándolos y poniéndolos ahí, opta por convertirse a sí misma en únicamente analítica del lenguaje con el que esa clase particular de objetos que llamamos "obras de arte" hablan, despliegan su retoricidad propia. Esto es lo que en última instancia significa el "arte como idea" o incluso la proposición del "arte tras la filosofía". Podemos afirmar que, en cierta forma, en el extraño cul-de-sac que esa paralogía supone, la vanguardia -el proyecto de autocritica inmanente, de autodesmantelamiento crítico del arte- tanto culmina como perece.

#

Una de las formas más inteligentes en que el encierro en este formato tautológico se desanuda adopta la figura de la autoproducción del contenido por la estructura. Moviéndonos todavía en los márgenes del giro lingüístico sería fácil encontrar ejemplos, entre la generación inmediatamente postconceptual. El más logrado, seguramente: schema, de Dan Graham (un trabajo que justa y únicamente se produce en el proceso de autodescribirse, que no es otra cosa que esa propia autodescripción, y lo que ella produce). La pregunta sería: ¿existe algo similar en el espacio de la visualidad?

Si así fuera, tendríamos los fundamentos para entender por dónde puede iniciarse el trabajo en su registro -el de la visualidad- bajo las condiciones de un autodesmantelamiento cumplido. Hipótesis heurística: que es la fotografía -como dispositivo retórico- la que permitirá desplegar (y recoger los frutos) de este hallazgo. Y que ello es lo que la dota, en nuestro tiempo, de tanto interés, de un tan alto calibre artístico (es decir, crítico).

#

En un extraño pasaje -por inesperado, en el lugar en el que se produce- Derrida afirma que el descubrimiento del "potencial performativo del lenguaje" es uno de los más importantes del siglo 20. Lo que ese potencial implica es precisamente la capacidad de producir realidad, acontecimiento, por obra del acto de lenguaje, la potencialidad de hacer "cosas con palabras" -promesas, declaraciones, disculpas, perdones, actos jurídicos, sentires, creeres, matrimonios, culpabilidades... ¿Podríamos pensar que también con imágenes -con lo visual- pueden realizarse "cosas", hacer cosas similares? ¿Qué serían estas "cosas" y como lo visual las produciría -o dicho de otra manera: cómo operaría su retórica para hacer que se crea como real en aquello que ella produce como fantasmagoría, como acto de habla -o más exactamente de visión?

#

La retórica del autorretrato nos da en efecto la pista: es al "autor" -y como tal- al que la imagen (la suya propia, en tanto autoproducida como efecto retórico) da entidad, realidad. En el autorretrato la fotografía deja por fin de habitar el mundo del bodegón -de la naturaleza muerta y el realismo siniestroide, de oficina franquista- para por fin ejercer su bucle autorrecursivo, para por fin desnudar su propia estructura -como productora de contenido.

Si quisiéramos imaginar que todo el arte contemporáneo nace en una pintura moderna -por supuesto Las Meninas- diríamos que la pintura sigue el hilo dorado del lienzo dado la vuelta -y por tanto consagra su historia a ese hallazgo de su destino más alto en el envés de la representación. La de la fotografía explora en cambio otro hilo -cuando empieza a hacerlo. El de la misteriosa aparición de quien lo produce, de quien lo pinta, en el propio cuadro, dando -por la que se da a sí mismo- verdad a todo el resto de lo que comparece. Una figura que así no sólo aparece allí como "objeto cualquiera del mundo". Sino para producirse a sí mismo como condición de posibilidad de toda otra producción de representación, por la eficiencia de un mecanismo que refuerza la credibilidad -el carácter veridictivo- de su posición ahí. Como productor de la representación -él es en realidad su primer (y quizás más consumado) producto.

#

Lo poco que acerca de ello escribió Van Gogh deja claro que el otro era alcohólico y republicano, es decir, que decía de sí mismo que era republicano, y creía serlo, y era alcohólico, con una profesión de ateísmo que el ajenjo enardecía. (...) Lucía una frondosa barba en forma de hierro de laya, gustosa de pintar, todo un bosque; (...) parecía ruso, pero Van Gogh no concreta si mujik o barín; y a ese respecto, también los retratos adolecen de indecisión.

Pierre Michon, Vida de Joseph Roulin, (1988)

Desvelada en su momento autopoietico, lo que la postfotografía vendría ahora a evidenciar sería sobre todo el potencial productor de sujeción de los actos de visualidad (del ver y dejarse ver, ser visto). Ciertamente que en ello

no haría sino absorber los potenciales del autorretrato (pensemos en la formidable serie de los de van Gogh, por ejemplo) pero bajo una circunstancia propia. Que al obtenerse -la cantidad de sujeción proporcionada por la coincidencia fantasmática del productor de imagen con el sujeto asociado a ésta- por la mediación de un aparato técnico, la dependencia del artista como sujeto egregio autoprodutor se reduce. O, dicho de otra manera, que la potencialidad de autoproducirse por participación en el acto visual se multiplica -y la dependencia de la grandeza ejemplar del artista como único sujeto autogenerado capaz de prestar al resto (incluso a los proletarios, no sólo a las familias reales) su identidad como por participación, como por emanación, únicamente por contagio y aquiescencia, se difumina. En ese proceso, en efecto, el tú -y ya no digo el él- llega a volverse un yo.

#

Si quisiéramos también ahora, como hemos hecho en los anteriores, asociar el despliegue lingüístico de este tercer hito -en nuestra pequeña historia- al potencial de un "segundo" dispositivo técnico, se nos ocurriría referirlo al invento del fotomatón, como instrumento eficiente que permite al cualquiera, al ciudadano cualsea, "autorretratarse". Y en el acto visual de hacerlo, proporcionarse ese fantasmal añadido de veridicción (que refuerza el yo del que se habla por ser presuntamente el mismo que dice) en medio de su triste e insuficiente existir como identidad, como _self, como "yo" y singularidad de experiencia irrepetible y colmada. Sería sencillo menospreciar el potencial de ese mecanismo en su vileza, en su ordinariez y generalización. Pero haríamos mal en hacerlo: no habría nunca historia de la cultura sin la comprensión de cómo y a qué sirve -para el ciudadano cualsea, para el hijo de su tiempo cualquiera- el trabajo de la representación. Mirad la serie de retratos de Ruff -seguramente la singularización más potente y patente de este tercer momento y todo lo que lo caracteriza. ¿Acaso su tremenda fuerza no se alimenta justamente de esa necesidad (de ser un yo para el cualquiera) y esa eficacia (de la visualidad para fantasearla)? Incluso más: ¿acaso no es evidente que más allá de la obviedad de que son retratos de otros, de terceros, la construcción estructural de lo mostrado se configura bajo otra forma que la del autorretrato en imagen técnica, con exactamente el formato de un preciso y magnificado fotomatón? Imaginadles echando en la ranura su propia moneda. Así se hacen.

#

¿De qué nos habla todo esto? Seguramente del tremendo adolecer de identidad, de vida propia y auténtica, que aqueja a los singulares en la época contemporánea. De ello hablan no menos las grandes masas anónimas de Gursky que estos retratos planos y mudos, como sin vida interior (otra que la de la pura superficie de su imagen), de Dijkstra o el propio Ruff. Del carácter totalmente producido del ser sujeto -de eso hablan las series de Sherman, también- y del potencial de inducir la de lo visual, como forma más propia y potente de la cultura en la contemporaneidad (y debemos acaso entonces empezar a hablar de un cierto giro visual). Que ella responda a las necesidades de la conciencia en su tiempo, no sólo es necesidad. También esperanza... Y es porque la alimenta que en su juego el arte no sólo dice lo que por ley interna de economía -de regulación sistémica- cada orden del discurso emplaza. Sino también aquello hacia lo que -por inestabilidad, por carencia, por falta o incompleción- inclina y apunta su dirección de caída. La de los dados que a cada jugada del existir del hombre en el mundo, son hacia arriba lanzados... Esa cuyo seguimiento abstracto en el aire de un trazo enigmático tan pocos momentos de atención y dictamen son capaces de intuir, de desvelar. De ella también sí, ha aprendido -hace bien poco- a hablar la fotografía...