

Col·lecció «Humanitats»
e-Humanitats, 2

EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

RAFAEL LÓPEZ LITA
JAVIER MARZAL FELICI
FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN
(EDITORES)



LA REALIDAD COMO GÉNERO ARTÍSTICO: EL RETRATO FOTOGRÁFICO

RIÁNSARES LOZANO DE LA POLA

Universidad de Valencia

Dos fueron o, mejor dicho, están siendo las razones que me han llevado a comenzar este estudio en torno al cuestionamiento del retrato como «género» artístico. En primer lugar, la sensación de encontrar ciertos trabajos fotográficos que, desde su más inmediata contemplación, parecían no encajar en la idea (más o menos abstracta, más o menos inconsciente) que yo misma tenía del retrato y, lo que es más interesante, la sensación que esto me producía y me llevaba a imaginar la posibilidad de que existiera un modo de «representación» (en algunos casos, como veremos, «autorrepresentación») aceptable frente a otro modo de representación decididamente «anormal».

En segundo lugar me llamó extraordinariamente la atención la constatación de la paradójica conformación de la práctica fotográfica como género artístico: si todavía hoy en la mayoría de historias de la fotografía, las ideas de «verosimilitud», «realismo» o «parecido» son abanderadas de la definición normativa de esta práctica artística, en el momento de su aparición, fueron también justamente los «rasgos» que sus más importantes detractores argumentaron para excluirla sistemáticamente de las Bellas Artes. Tal es el caso, por ejemplo, de Karl Rosenkranz quien en su conocida obra *Estética de lo feo* (1992) definía la aparición de la fotografía como síntoma de la «fealdad» del arte de su época por romper con el «ilusionismo estético».

Como decía al comienzo, la conjunción de estos dos elementos, especialmente la combinación resultante de la existencia de representaciones anormales y la distorsión de la fotografía como arte que vierte fielmente la «realidad», me hizo comenzar a cuestionar no el estatuto artístico de la fotografía (tema que en absoluto me parece relevante) sino la posibilidad misma de la «representación» fotográfica (especialmente la representación humana: retratos y autorretratos) al margen del discurso

normativo (artístico y social) y su conformación histórica como instrumento de poder y de control social. Para un análisis más amplio de esta cuestión véase Sontag (1996: 15-18). Como veremos, la cuestión identitaria se encuentra en el centro de todo ello.

En este sentido, considero necesario aclarar cuál es la postura teórica y activista de la que partiremos para que así, desde el principio, quede clara la orientación que seguiré en este análisis. De nuevo dos son las ideas principales a tener en cuenta: en primer lugar la voluntad decididamente política que desde hace tiempo me lleva a reivindicar el análisis de la práctica artística desde un discurso teórico marginal (en-el-margen), no hegemónico, consciente de que a lo largo de toda la historia de Occidente, la propia práctica artística tanto como su estudio o historiografía han sido empleadas como una de las más poderosas, parafraseando a Foucault, tecnologías del *biopouvoir* (poder controlador de la propia vida), una de las más eficaces disciplinas normalizadoras cuya herencia vemos hoy obscenamente recogida por otros discursos (especialmente el publicitario) capaces, entonces y ahora, de determinar formas de subjetivación tales que han posibilitado una inconsciente interiorización de cánones, de manera que todos sabemos cómo posar ante un fotomatón para obtener la imagen que ilustrará nuestro DNI. Por otro lado, la idea de que la «realidad» no es algo imparcial ni objetivo y el convencimiento de que lo real y lo fáctico son cuestiones fantasmáticas,¹¹¹ no hace sino obligarnos a refutar la «esencia» misma de la fotografía, las ingenuas o quizá voluntariamente perversas definiciones de ésta como medio de representación exacto de la realidad, en un ejercicio de comprensión primaria donde los conceptos de verdad y realidad son, tal y como ya anunció Roland Barthes (2002: 192), confundidos. En este mismo sentido, simplemente la contemplación de las obras que a continuación propondremos, espero, servirán para entender hasta qué punto y de manera contraria a la opción tradicional, la fotografía ofrece la posibilidad de distorsionar

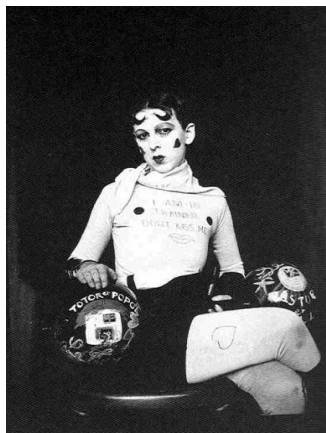
111. Recojo aquí ideas que Judith Butler desarrolla en (2001) refiriéndose específicamente al tema de las construcciones sexuales («ilusiones de sustancia a las que los cuerpos están obligados a aproximarse») pero que, en nuestro caso nos sentimos capaces de extender a la total conformación de lo «real», revelando su carácter estrictamente «fantasmático».

o, mejor dicho, de desenmascarar la «realidad», supuestamente natural y objetiva, presentándola al contrario como un mecanismo (construido) de control social, dotado de todas las características que según Butler (2002: 55-79), recogiendo la herencia foucaultiana, conforman la actividad de un poder vinculante y ambivalente, capaz de generar y enmascarar al mismo tiempo su propio discurso normalizante.

Por lo tanto, y de lo dicho hasta este momento, podemos comprender que el punto central de nuestro estudio se verá concentrado justamente en aquellos elementos «reales» que la representación fotográfica, en nuestro caso, buscará desenmascarar y presentar en tanto que formas de subjetivación conformadas a partir del discurso hegemónico y entre las cuales, sin lugar a duda, la configuración de la propia imagen y, por ende, su representación, constituyen hoy en día una de las más destacadas sujeciones del individuo. Parece entonces evidente que dicho análisis de los elementos reales deberá pasar, necesariamente, por un cuestionamiento del propio referente al que implacablemente adjudicaremos el carácter de lo real. Y es que, desde la aparición de la fotografía y de su teorización en cuanto a sistema especial de representación, la referencialidad ha sido tomada como base de la relación establecida entre la obra material y su referente entendido, según explicación de R. Barthes, como la «cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía» (2002: 136). Aunque Barthes hablaba en estos términos para tratar de definir sintéticamente lo que dio en llamar «noema» de la fotografía, agrupando dos ideas básicas: el hecho de que en la fotografía no se pueda negar que la cosa ha estado allí y el estatuto de acontecimiento pasado que a su vez esto implica, bajo nuestra perspectiva de estudio, esta voluntad de presentar como evidencia que «toda foto es de algún modo connatural con su referente» (2002: 135) no actúa sino, de nuevo, como desviador de una atención principal: la consideración de dichos referentes como elementos constitutivos de la falacia social, «ilustrada» y no «emanada» por la fotografía. Me refiero a la idea sostenida por Roland Barthes (2002:142) según la cual la fotografía no es sino una emanación del referente, entendiéndolo como «un cuerpo real que se encontraba allí»

En otro de sus escritos (1970: 95-101), Barthes, refiriéndose a la producción literaria, tratará la cuestión del realismo haciendo una separación que, en definitiva, se corresponde con dos momentos cronológicamente dispares. De tal forma, el autor introduce dos conceptos diferentes: la idea de lo «verosímil discursivo», haciendo referencia a aquella época, la Edad Media, en la que el género descriptivo no estaba sujeto a ningún realismo ni ningún tipo de «verdad» más allá de las propias exigencias de dicho género y, por otro lado, la de lo «real concreto», también llamado lo «verosímil referencial», donde lo real o, mejor dicho, su «representación pura y simple», parece servir como garantizador autónomo y autosuficiente, capaz de vencer como fuerza resistente a la búsqueda de sentido o funcionalidad más allá del «decirse a sí mismo». Si retomamos esta idea es porque consideramos que, en su misma concepción en cuanto desarrollo cronológico de lo que el autor ha denominado «el efecto realidad», podemos nosotros interpretar los mecanismos de un poder (el biopoder) que discretamente se ha ocultado bajo la complicada piel de las «evidencias», de lo dado como incuestionable. En este sentido, y evidentemente saliéndonos del ámbito literario y buscando comprender el estatuto actual de la representación fotográfica y su relación con el citado referente, creo poder afirmar que lejos de presentar dos acepciones diferentes de descripción lo que en realidad encontramos es una repetición de la misma pero enmascarada en su segunda versión: si en principio la conciencia de responder a las exigencias de un género, y por tanto a las pautas marcadas por una serie de convenciones previamente definidas, parece estar clara, al contrario, en la idea de lo verosímil referencial, parece perderse de vista la importancia del propio género, un género que activado y a la vez ocultado llega a ser capaz de instaurar una pantalla de incuestionabilidad infranqueable. Si insisto tanto en esta idea es porque, espero, la cuestión de la representación fotográfica pueda ayudarnos a ejemplificar de forma más sencilla, menos abstracta, lo que en realidad ocurre en la totalidad del «juego social» en el que todos estamos inscritos y conformados, en la mayoría de los casos, como «realidades» identitarias inmóviles.

En este sentido, este autorretrato de Cahun no debería, en principio, resultarnos más artificial que cualquiera de las fotos que cada uno de nosotros guardamos en nuestras carteras, ilustraciones de nuestros «documentos nacionales identitarios», o en cualquier otra pose en la que como hombres, mujeres, esposas, maridos, blancos de clase media y universitarios hemos participado conformándonos (porque, como veremos, mucho tiene de autofabricación) como actores de este «rito social». Recogemos aquí la idea que lleva a Susan Sontag a hablar de la fotografía y su estatuto de arte masivo como una práctica que en la actualidad se lleva a cabo especialmente como rito social e instrumento de poder (1996: 18).



Pero es que además, y como he tratado ya de introducir, esta especie de autofabricación de uno mismo, esta presentación en sociedad según una serie de parámetros rígida e inamoviblemente establecidos, no se da únicamente en el acto de posar para la toma fotográfica. Recordemos aquí de nuevo las palabras de Roland Barthes quien, al describir su actuación en cuanto a sujeto fotografiado (*spectrum*) hablaba de un fabricarse instantáneamente otro cuerpo, un transformarse por adelantado en imagen que le hacía llegar a tener una profunda sensación impostura e inautenticidad al «no cesar de imitarse». De nuevo, esa microexperiencia que Barthes relaciona con la muerte nos sirve a nosotros para entender la actuación que a cada uno de nosotros nos espera en el teatro de la cotidianidad, ese mismo teatro que luego, en el registro fotográfico, se intenta enmascarar bajo parámetros de realidad. Pero curiosamente nuestra pose, nuestra actuación (cita repetida de las normas) más que como conversión espectral, considero, debería ser entendida como proceso de activación vital en cuanto a que su obligado cumplimiento nos posibilitará la entrada en lo real, es decir, en lo culturalmente aceptable y socialmente inteligible.

En cualquier caso y antes de continuar con nuestra explicación, quizá valga la pena aclarar que el hecho de referirnos a un «sujeto» que se conforma como cuerpo y que «actúa» en el teatro social no implica que le atri-

buyamos, en ningún momento, una supuesta «voluntad» ejercida como individuo libre. Al contrario, el sujeto en cuanto tal no puede escapar de las normas hegemónicas que conforman la obligatoria repetición, regulada al margen de la acción de individuos concretos puesto que, como venimos diciendo, estamos convencidos de la inexistencia de un sujeto prediscursivo como realidad ontológica anterior a la propia realidad construida. En cualquier caso, y como veremos más claramente ejemplificado al contemplar el trabajo activista y político de algunos de los autores escogidos, también me gustaría señalar que, pese a todo, no creo que estas conclusiones deban llevarnos necesariamente a caer en un pesimismo devastador, especialmente si pensamos que ello aceleraría una situación de impasse e inmovilismo provocada, en realidad, por la decepción de no encontrar soluciones –respuestas y juicios en el sentido más hegeliano (Casals, 1999)—¹¹² dentro del sistema de pensamiento (la tradición analítica y patriarcal del pensamiento occidental) que justamente refutamos y al que trataremos de oponernos.

Por tanto, intentemos sintetizar las ideas hasta aquí surgidas para dar un paso más: si, como acabamos de puntualizar, la combinación de las nociones «sujeto» y «libre voluntad» constituyen parte del engaño social, y si hemos decidido tratar la «realidad» como otro género más (igual que la literatura fantástica, el *western* cinematográfico o la novela policiaca), con sus convenciones fijadas y por tanto su alarma a la vez activada ante el acecho de inadecuaciones «corruptas», parece que, entonces, la idea del referente fotográfico debe sufrir una irremediable mutación conceptual lo cual, a su vez, nos llevará necesariamente a replantearnos la noción misma de «retrato» fotográfico. Y es que si algo ha definido a lo largo de la historia la conformación, evolución y consolidación del género retratístico, ha sido justamente aquello que algunos autores han dado en llamar «vínculo de la verosimilitud», utilizado como una llave que de manera perfecta encaja en la cerradura que permite conectar y reconocer al sujeto representado y al objeto final ofrecido al espectador, al consumo espectacular. A su vez, nocio-

112. Se dispone de una copia del artículo en Internet:
www.ucm.es/info/period/Period_1/EMP/Numer_05/5-3Estu5-3-2.htm

nes como las de «parecido», «parentesco», «identificación», etc., aparecerán ligadas a esta primera proposición. Pero en cualquier caso, y conscientes de que, de momento, no podemos extendernos demasiado en este tema, he optado por reunir todos estos términos (activados a partir de la relación que, se espera, sea establecida entre el referente «real» y su representación fotográfica) bajo la idea de *le vraisemblable* definida por Barthes (1999: 15) como aquello que en una obra o en un discurso «no contradice a ninguna de las autoridades» a las que mucho antes aludió Aristóteles (la tradición, los sabios, la opinión corriente, etc.) y que, continúa el propio Barthes, no es sino simplemente aquello que el público «cree posible» (y de nuevo, debemos puntualizar, las creencias, igual que los deseos, son en el mismo sentido «realidades» construidas; nuestra misión tendrá por lo tanto un objetivo principal: ampliar imparablemente ese campo de lo «posible»).

Como también anuncié al principio de este escrito, si me ha interesado el estudio del retrato y autorretrato como géneros de «representación» fotográfica, se debe en realidad a la aparición de un interés original por cuestiones identitarias y sus correspondientes representaciones artísticas. En este sentido, podríamos considerar que nos serviremos de la fotografía, de los ejemplos específicos que hemos seleccionado, como «testimonios» (Burke, 2001) que actuarán al servicio de la investigación de la cuestión identitaria pero, eso sí, sin caer en el error de tomarlos como ilustraciones sino, en un sentido muy diferente, considerándolos muestras de la actuación subversiva de creadores políticamente comprometidos.

Con todo ello quedará claro que el consumo de este tipo de imágenes (y aquí entramos ya en la actitud requerida con respecto al espectador) debe ir más allá de la contemplación estética, exigiendo, forzosamente, un consumo político. De nuevo esto implicaría, tal y como señaló ya hace varias décadas Susan Sontag (1996: 28-31), la existencia previa de un espacio ideológico que posibilitara una «conciencia política relevante» de manera que estas fotografías pudieran escapar a la artrosis provocada por la incesante y masiva producción de imágenes suministrada por la ideología dominante, por el poder que inventa e impone la «visión realista del mundo» y el cual –comprensiblemente– se esfuerza por anes-

tesiar cualquier posibilidad de brote subversivo. A su vez, esta última afirmación nos permite introducir una de las características, a mi juicio, más destacadas del nuevo acercamiento teórico a la práctica artística (o si se prefiere la nueva «estética») en el que inscribimos voluntariamente este breve análisis: la posibilidad, lograda desde hace ya varias décadas, de trascender la división patriarcal de roles llegando incluso a desdibujar la frontera marcada entre teoría y práctica de manera que la creación del espacio ideológico al que antes nos referíamos y la práctica artística (retratos y autorretratos en nuestro caso) correrán parejas, apoyándose, intervinándose recíprocamente e incluso provocando interferencias que acabarían en la disolución de las marcas liminares.

Sólo nos quedaría ya mostrar algunas de las imágenes que, como señalamos en la introducción de este escrito, nos llevan a reivindicar la existencia de una representación anormal, una práctica artística capaz de intervenir activamente en la conformación de una realidad otra, donde el tránsito identitario, desnaturalizado y desfamiliarizado comience a verse reflejado. Conscientes de que la cuestión es compleja y, sobre todo, amplísima, hemos creído conveniente detenernos tan sólo en el trabajo de algunos artistas, pero haciendo especial hincapié en su actividad entendida como acción posible.

En esta misma dirección, muchos han sido los teóricos que han tratado de ofrecer alternativas más que válidas a esta situación de sometimiento inconsciente del sujeto aceptable. Entre ellos, y aunque no nos detendremos en este punto de manera exhaustiva, considero necesario destacar posicionamientos como los de Judith Butler en el desarrollo de su concepto de «agencia»¹¹³ en cuanto a posibilidad de existencia de individuos (en nuestro caso extensible a la existencia de discursos y prácticas artísticas) no-sujetos y, por tanto, desviados e ininteligibles por no ajustarse a la Norma; Michel De Certeau (1990), en su conceptualización de la «creatividad de la gente ordinaria» como aquellas «astucias» sutiles y eficaces por medio de las cuales cada uno inventa su

113. Para un acercamiento introductorio consúltese (Femenías, 2003: 41-47).

manière prope de intervenir en medio del «bosque de los productos impuestos» o, entre otros, Toni Negri¹¹⁴ y su relectura del concepto spinoziano de «multitud». Pero, en cualquier caso, y quizá ajustándose más al trabajo particular de los fotógrafos que defendemos, quedémonos con la idea desarrollada por José Luis Brea en uno de sus textos (1996),¹¹⁵ según la cual, en el uso contemporáneo de la fotografía existe una voluntad deconstructiva, tras la cual, en su acción recomponedora, el artista «se agencia la capacidad de dar a la imagen producida un sentido otro potencialmente político por ser justamente capaz de desenmascarar el orden de relaciones que estructuran lo real». Aunque Brea se refiere de manera especial a la incidencia de las nuevas tecnologías visuales, nosotros creemos poder aplicarlo al conjunto de la práctica fotográfica (intervenga o no la manipulación digital) sustentada por intenciones de compromiso político.

Será justamente en este proceso de desenmascaramiento político en el que el mencionado «vínculo de verosimilitud», tanto como la noción misma de realidad, quedarán comprometidos para siempre. Pero de todos modos creo que es necesario entender que en esta acción de re-conocimiento (la verosimilitud entendida como el vínculo de obligatoriedad representacional que sujeta al individuo) no son sólo dos las partes de cuya conformidad depende la defensa del retrato como un género artístico abanderado de la representación analógica de la realidad, en nuestro caso, la realidad individual o identitaria. Al contrario, el que dicho mecanismo funcione y sea capaz de ocultarse bajo el disfraz perfecto de la evidencia depende en gran medida de un tercer poder, una acción ejercida por todos nosotros en cuanto a público-legítimo del contrato artístico normativo y que de forma reactiva pondrá en marcha una última condición: la representación «normal», aceptable, sólo será posible cuando en esta nueva relación establecida por medio de la obra-vehículo entre el artista-sujeto y el espectador-juez, la inteligibilidad del primero quede

114. Véase la edición digital del artículo publicado por Ángel Vivas el 14 de abril de 2004 en *El Mundo*: «Antonio Negri: Las manifestaciones del 13-M fueron leninistas» [en línea]: www.rebellion.org/cultura/040415tn.htm

115. Artículo accesible también en Internet, en <http://aleph-arts.org/pens/index.htm>

siempre encuadrada dentro de las normas del segundo, conformadoras a su vez de lo real y que como ya ha quedado claro más que provenir de la acción de un «sujeto», funcionan como conformadoras del mismo (y de su representación) mediante la misma coerción.



En este sentido, la obra que aquí reproducimos, funcionaría como ejemplo inmejorable de todo lo que hasta aquí he tratado de desarrollar.

Evidentemente algo ocurre cuando el espectador «normal» se enfrenta a un tipo de representación como la arriba reproducida. La alarma salta. Se trata de una de las fotografías (*Dodge Bros Cholo*, 1997) que, desde hace ya más de una década, constituyen el trabajo del fotógrafo norteamericano Del LaGrace

Volcano.

Comprometido activista *queer*, Del LaGrace se autodefine –corporalmente– como «terrorista de género» e «intersexo de diseño», datos más que relevantes para comprender hasta qué punto la realidad personal y la práctica política estarán completamente presentes en su actividad artística. Su trabajo, repartido entre Estados Unidos e Inglaterra, busca fotografiar su cuerpo y el de sus amigos y compañeros, componentes de diferentes grupos de Drag King, transexuales y hermafroditas, luchando de esta manera por la visibilización de comunidades sexuales minoritarias. Si su trabajo nos resulta tan interesante en lo que respecta al estatuto actual de la fotografía se debe en parte a que ese ejercicio de visibilización de «otras realidades» denostadas y ocultadas es inmejorablemente asumido por una práctica representacional, la fotografía, que, como ya apuntó Sontag (1996: 13), todavía hoy, mantiene la capacidad de conformar la «ética de la visión», constituyendo las nociones de lo que vale la pena mirar.

En este punto creo conveniente destacar, aunque sea muy brevemente, el enorme papel que estas comunidades –especialmente el fenómeno *drag king*– ejercen con sus actuaciones, aunque evidentemente de manera todavía muy minoritaria y bajo el peso perpetuo de la invisibilización por parte del sistema hegemónico heteronormativo, posibilitando el cuestionamiento de esas «evidencias» a las que ya antes aludíamos. Sustentados por un importante aparato teórico, las comunidades *drag king* reivindican, como lucha política diaria, la consideración del género como acto performativo (no natural aunque sí de obligatorio cumplimiento) siguiendo de cerca las ideas desarrolladas por Judith Butler o Eve Kosofsky Sedgwick entre otros. El resultado como se podrá adivinar resulta devastador para la falsa ilusión de «realidad», presentándola, al contrario, como parte individual de una «interpretación», en el sentido más teatral del término, en la que todos participamos. En este sentido las consecuencias evidentemente sobrepasarán el ámbito de la representación artística, llegando a constituir un motor de avance social y filosófico. Me parece oportuno recoger aquí las ideas de Isaiah Berlin (1998: 120) quien defiende la originalidad filosófica como producto de la liberación por parte de «aquellos oprimidos por problemas provenientes de alguna ortodoxia paralizante». Quizá de nuevo podríamos extrapolar esta cuestión y llevarla al campo artístico considerando, en nuestro caso, que la evolución estética vendrá dada con la liberación con respecto a los géneros históricamente establecidos y en el caso específico de la fotografía, con el desenmascaramiento del referente real (ortodoxia paralizante) y la relación que entre éste y el resultado fotográfico proporciona el llamado «vínculo de verosimilitud». En cierto sentido se trataría de retorcer la conocida afirmación de Marcuse: «el camino del arte es la subversión estética permanente», para afirmar que en realidad el camino de la estética es la subversión –incluyendo dosis de autocrítica– política y filosófica permanente.





Se trata, en definitiva, de llegar a cuestionar verdades tan familiarmente asumidas e interiorizadas que con su traducción a la práctica artística (pensemos que constituirá la representación de una representación y no ya una forma «realista» de presentar la realidad) conmocionará, necesariamente, al espectador. En este sentido, indudablemente el trabajo de Del LaGrace ilustraría ejemplarmente la acción del artista contemporáneo que muchos se empeñan asfixiantemente en calificar de posmoderno pero que, en nuestro caso, estamos convencidos tiene mucho más que ver con un consciente compromiso político puesto en marcha. Pero como se podrá suponer, ni Del LaGrace es el único creador dedicado a esta empresa ni evidentemente es el primero. Como precedente indiscutible cabe señalar la obra de la escritora y fotógrafa francesa Claude Cahun. Sus fotografías, en la mayoría de casos tituladas *autoportrait* y concebidas como juegos de travestismo parecen ilustrar el texto contemporáneo de la psicoanalista Joan Rivière (*Womanliness as a Masquerade*) en el sentido en el que en ambas obras (fotográfica y psicoanalítica) la «feminidad» dejaba de ser pensada como esencia, como realidad, siendo entonces sustituida por la idea de la mascarada.

La cámara de Cahun fue pionera en demostrar que todo, en la vida y en sus representaciones artísticas, es susceptible de ser interpretado: forzados de feria, viriles retratos de primer plano, personajes míticos (*Autoportrait*, ca. 1928).

En la misma línea el autorretrato de Sarah Lucas, que a la izquierda reproducimos (*Self Portrait with Knickers*, 1997), nos sirve para incidir en la importancia que en toda representación identitaria adquiere el «gesto». En este caso, la autora posa desafiante con gesto fácilmente re-conocible (asumido) como masculino. En realidad nos encontramos muy cerca de aquello que Barthes, bajo la denominación de *studium*, describió como formas de participación cultural de los gestos, rostros, vestimentas, colores de la piel... que conforman la cultura moral y política del ojo «espectacular» y de la

«actuación» identitaria y que, en definitiva, marca las pautas del contrato normativo establecido entre el creador y el consumidor.

En el mismo sentido pero incluyendo una importante dimensión racial, Leticia Valverdes fotografía a los niños más pobres de las calles brasileñas, pintándose las uñas (*Tatiana dressing up*) o vestidos con ropas de importantes modistos (*Fabiana*).

Y así podríamos seguir citando obras y artistas que, especialmente desde la década pasada, trabajan explotando el potencial que la fotografía ofrece como medio artístico de intervención política; intervención que, en el caso de la práctica retratística, logrará trascender la inmovilidad identitaria que nos define a cada uno de nosotros –tantas veces fotografiados–, abriendo la brecha hacia un nuevo universo pluridentitario, ambiguo, siempre cambiante que, asumiendo y reivindicando su estatuto de artificiosidad actuará de manera inversa a la camuflada realidad.¹¹⁶ Las prácticas para ello utilizadas pasarán, como hemos podido observar en las obras reproducidas, por tomar el retrato como una forma de repetición paródica, en el mismo sentido en el que Butler adivinaba en su día el potencial subversivo de algunas de las prácticas drag capaces de evidenciar que lo «supuestamente real o natural también está construido como efecto, como producto de un determinado proceso que, como tal, posibilitará la capacidad de acción» (2001: 177). En este sentido, el retrato abandonará definitivamente su «retórica normal» (Sontag, 1996: 48), definible según parámetros de solemnidad y «sinceridad», dejará de buscar la «revelación» de la esencia del sujeto, para demostrar, con una artificiosidad hiperbólica, que lo real es tan engañoso como lo irreal. En este sentido, me atrevería a dibujar la nueva y múlti-



116. Evidentemente cabría también hablar en este sentido de la importancia decisiva de la aparición de lo que muchos han dado en llamar «posfotografía», refiriéndose a la práctica que ha incorporado la manipulación digital. Pero limitados por la breve extensión de este análisis, creemos conveniente dejarlo apuntado para un siguiente estudio.

ple «retórica anormal» del retrato en cuanto a *tropos* de la actividad fotográfica. Y es que si el *tropos* es entendido como una desviación del lenguaje convencional que funciona, tal y como señala Butler (1997: 14,15), fuera de las limitaciones impuestas por las versiones comúnmente aceptadas de la realidad, el retrato anormal en el mismo sentido será capaz de generar nuevos significados y nuevas actuaciones políticas, desde el momento en que desvelemos la existencia de una versión aceptable e inteligible de la realidad, una convención de la que definitivamente aparecerá «desviado».

Así, lo que en principio había comenzado como cuestionamiento de la fotografía en su definición más ortodoxa se ha acabado por convertir en un cuestionamiento de verdades extrafotográficas porque si de algo estamos en este momento convencidos es de que el gran engaño del siglo XX no ha sido la práctica fotográfica como han argumentado algunos autores, el gran engaño todavía hoy aparece enmascarado y continúa inventando absurdos culpables. El gran engaño es la propia realidad, nuestra propia realidad. La esperanza: saber que podemos vivir (retratarnos) fuera de ella.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R. (2002): *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- (1999): *Critique et Vérité*, París, Ed. Du Seuil.
- (1970): «El efecto de realidad» en VV. AA. (1970): *Lo verosímil. Comunicaciones*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- BERLIN, I. (1998): *El Sentido de la Realidad. Sobre las ideas y su historia*, Madrid, Taurus.
- BREA, J. L. (1996): «El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización», en *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*, Murcia, Mestizo, colección «Palabras de Arte».
- BURKE, P. (2001): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- BUTLER, J. (2002): «Críticamente Subversiva», en MÉRIDA, R. M. (2002): *Sexualidades Transgresoras. Una antología de estudios queer*, Barcelona, Icaria.
- (2001): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México, Paidós/Universidad Autónoma de México.
- (1997): *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid, Cátedra/Universitat de València.
- CASALS, M^a J. (1999): «El Arte de la Realidad: perspectivas sobre la racionalidad periodística», en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, n^o 5, Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense.
- DE CERTAU, M. (1990): *L'invention du quotidien. 1- Arts de faire*, París, Gallimard.
- FEMENÍAS, M. L. (2003): *Judith Butler*, Madrid, Ediciones del Orto.
- ROSENKRANZ, K. (1992): *Estética de lo feo*, Madrid, Julio Ollero Editor.
- SONTAG, S. (1996): *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa.