

Col·lecció «Humanitats»
e-Humanitats, 2

EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

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



ARAKI-TRASPASANDO LO *PORNO-ESTÉREO*.¹⁴⁷ DISCURSO SOBRE LA ACCIÓN FOTOGRÁFICA COMO ACTO PERFORMATIVO

JOHANNA MORENO CAPLLIURE

La imagería de Nobuyoshi Araki se sitúa entre su obscenidad irreverente, su fotografía espontánea, su ironización sobre el cuerpo y la sexualidad dentro del contexto puritano de la sociedad japonesa, su caprichoso modelo fijo: la mujer objetualizada, así como la representación del coito que ha engendrado diversas polémicas dirigidas a la representación arakiana del sexo como producto pornográfico.

Pero, mi deseo en este texto no es el de acumular una serie de saberes en torno a la obra de Araki, sino más bien ver en su trabajo un hilo conductor para leer en él fragmentos de la construcción de su vida y, por lo tanto, ejemplos de construcción de identidades a través del cambio de mirada.

Por eso intentaré evitar los caminos dirigidos hacia la polémica donde se cuestione la representación del cuerpo de la mujer y del acto sexual en la obra de Araki, cosa que sólo tendría sentido dentro de una revisión de la imagen sexual y cosal del cuerpo humano, en las tradiciones artísticas tanto de Oriente como de Occidente.

Como ejemplos de ello, y citando al azar: los grabados japoneses, algunas cerámicas griegas, las estatuillas romanas de Venus en bronce, los grabados de Marcantonio Raimondi o Agostino Carracci para los *Sonnetti Lussuriosi* de Pietro Aretino, Tiziano y Tintoretto con sus mudas y por eso, deseosas Afroditas, las bellas mórbidas de Rubens, las jóvenes lánguida y frívolas de la Escuela de Fontainebleau, las libidinosas representaciones para las diferentes ediciones de la obra de Sade en el siglo XVIII. Sin olvidar la marcada descuartización del cuerpo femeni-

147. Definición empleada por Jean Baudrillard (1998) para dar nombre a uno de los epígrafes situados en el primer capítulo de su obra *De la seducción*, y que me fue totalmente estimuladora a la hora de re-definir la situación de Araki dentro del mundo del arte.

no, ya en época de los -ismos (Picasso, Duchamp, De Chirico...), especialmente en el Surrealismo, con representantes como Masson, Bellmer, Dalí, Magritte, y llegando a la época contemporánea con los ejemplos más vibrantes de nuestra cultura con modelos como Sara Lucas, Paul McCarthy, Cindy Sherman, Mappelthorpe, Gilbert and George, Orlan, Pierre et Gilles, o el propio Araki.

De esta manera, elegiré situarme en el centro de la cuestión bajo esta premisa: el verdadero objeto fotográfico de la obra de Araki, es el propio Araki. El propio Araki, consciente de ello, llegó a confesarlo en 1990: «Yo soy la propia fotografía» (1990: 67).

Bajo este enunciado, voy a jugar con la articulación de dos secuencias activas en su obra, que son las que dotan de sentido, a mi forma de ver, a ese producto que rompe con toda la crítica que pueda suscitar su elevada pornografía. No sólo tratando la representación «hiperrealista» de la carnalidad sexual, en lo más sublime del coito: El porno-estéreo, sin tratarse entonces, de un producto comercial, sino que el coito ha llegado a la sublimación por el acto de performatividad. Por lo tanto hablaré de performatividad y de la acción masturbatoria de fotografiar, y para ello tomaré como ejemplo su serie «Tokyo Lucky Hole».

ARAKI BY ARAKI

Araki by Araki (2003) es la última publicación que ha llegado a España sobre la obra de Nobuyoshi Araki. Se trata de una compilación seleccionada por el propio artista, sobre sus mejores trabajos. El título de este catálogo de fotos, Araki por Araki en español, me lleva a pensar ya no en el sentido principal del título: la obra de Araki, vista por el propio Araki, sino que me hace girar una vez más sobre la misma idea: Araki como objeto de su propia fotografía. O, girando todavía más, «Araki por el propio Araki», es decir, Araki como constructor de su propia identidad, y por lo tanto, demiurgo en el *Universo Araki*.

De esta manera, la obra de Araki ha de ser entendida como un diario íntimo, donde el artista nos presenta su vida mediante sus fotografías.

La obsesión del artista por fotografiar cada instante de su vida, le impulsan en su día a día a verse acompañado de su fiel artefacto captador de imágenes. La cámara se convierte en su mejor aliado para la mayor empresa de su vida: fotografiar la vida, o mejor dicho, fotografiar su vida. Es por eso, que los límites entre la fotografía y su vida se estrechan hasta hacerse uno, es decir, hasta hacer de la fotografía un acto vital.

La necesidad de captar cada situación, vivencia, rostro, calle, etc., se vuelve obsesión, fetichizando cada acto de la vida cotidiana, llevándolo a la detallada datación. Las fotos son fechadas en el día, hora y minutos en las que se producen. La vida se registra a cada paso, a cada *click* de la cámara, creando memoria, construyendo al propio Araki, haciendo vida. La representación de la naturaleza banal de la vida, de la efimeridad del tiempo, no es tanto representación de la muerte, como de la revivificación que produce el fotografiar. Nacer y morir cada día. Por eso, la cámara en manos de Araki no se correspondería a una forma de estar en el mundo (el ser fotógrafo), sino a una forma de vivir la vida (hacer de la fotografía un acto de vida). En sus fotos lo personal y lo íntimo se hacen representación. Araki se convierte en el fin de su propia obra, por eso podríamos hablar de su trabajo, como una biografía fotográfica: diario de una vida y filosofía de su discurso vital (Cortés, 1994: 26):

La muerte no es ambivalente. En cambio, la vida sí lo es, profundamente, sustancialmente, pues contiene la muerte como su término y trayecto. El tiempo de la vida es también el tiempo de su decrepitud. Así, hacer del cuerpo el sujeto de la obra artística es no cesar de registrar las modificaciones del tiempo, los progresos de la muerte. Memoria muerta, la fotografía es sensible a la muerte y el medio más adecuado para revelar su presencia invisible en el ojo desnudo. El proceso fotográfico puede ser entendido como una especie de proceso mortal, pues se refiere a un ser ausente.

Pero, si la fotografía es la revelación de la muerte, ¿el acto de fotografiar no será el acto más vivo por el cual contemplar serenamente la muerte?

PORNO-ESTÉREO

El único fantasma en juego en el porno, si es que hay uno, no es el del sexo, sino el de lo real, y su absorción, absorción en otra cosa distinta de lo real, en lo hiperreal (Baudrillard, 1998: 33).

La obra de Araki se sitúa limítrofe a la vida y la muerte. Por eso, Araki apostará por la representación del sexo como vida, ya que no hay un acto que este más cerca de la vida y de la muerte que el propio acto sexual. Siguiendo la afirmación vostelliana: «La vida puede ser arte y el arte puede ser vida» (Vostell, 1974: 1), podría decirse que en Araki el sexo es vida, el sexo es arte. Si antes hablaba de la obsesión del artista por la detallada datación de sus fotos, ahora, dentro del acto de control que es fotografiar, Araki concentra la cámara en el sexo. El sexo se convierte en «lo más real que lo real», representa la naturaleza de la vida, fluctuando hacia lo *hiperreal*. Por eso, su obra escandaliza, porque no esconde nada, porque se enfrenta a la visceralidad del sexo. Pero, ¿no hay mayor teatralización que la vida? La desmesura de lo real, la caída en *hybris* sexual, es ese hiperrealismo del que nos habla Baudrillard, y que es producida por el deseo o el ansia por encarnar la vida mediante el sexo. George Bataille en *Las lágrimas de Eros* (1997: 181), propone un discurso relacional entre la muerte y el sexo. Identifica el instante sublime del sexo, con el de la muerte, llamando a este primero «pequeña muerte». De esta manera, estrecha los vínculos entre la atracción del erotismo por la muerte. Los ejemplos que toma se interesan por la violencia e incluso crueldad, con la que se enfrentan a su deseo erótico, así lo vemos cuando hablando de Goya dice lo siguiente: «... su obsesión por la muerte y el sufrimiento se manifiesta mediante una violencia convulsiva semejante al erotismo».

En Araki también se expone su interés por la muerte y el erotismo, tanto con la serie que recoge la vida con su esposa Yoko hasta la muerte de ésta, como la aparente aura mortuoria que revela su miedo hacia la decrepitud y por lo tanto a la muerte, siendo acompañado de sus innumerables chicas. Estas chicas son atadas, sujetas a su señor. Pero, no sigamos discursos psicologistas de pérdida, de pérdida de su esposa

Yoko, viendo en el sexo, el cumplimiento de su deseo frente al miedo a la muerte. «El exceso queda fuera de la razón.» Si la *hybris* nos libera de la razón, no será tanto el miedo a la muerte lo que se represente en la obra de Araki, como lo que es en realidad: la propia vida del artista. Su miedo a la muerte se diluye hacia una necesidad de la vida generadora del deseo sexual. La muerte se entiende como una parte más de la vida, pero es la vida la que es representada en su esencia, porque en cada coito, en cada masturbación, o en cada fotografía, lo que se hace es vivir.

Pero vamos a estirar todavía un poco más de esa sogá que aparece maniatando a muchas de las chicas de Araki, vamos a colgarlas todavía un poco más alto. Araki no se limita a documentar, a captar mediante su cámara, sino que entra en escena y se muestra como uno más de los actores de esta singular representación. A veces, toma el papel de *partenaire*, otras veces de *voyeur*, otras tantas de objeto de dar placer... De esta manera podríamos acotar esta propuesta hasta llegar al acto de copular como un acto de performatividad vital, y que en Araki tendría su máxima en la negación del reconocimiento de la pérdida, de la muerte, y por tanto del objeto-fetiché mujer.

EL GIRO PERFORMATIVO: DEL ACTO DE FOTOGRAFIAR COMO ACTO DE PERFORMATIVIDAD

«Aquí, la fotografía es la acción misma y a su vez su soporte» (Aguilar, 1993).

El acto de sublimación que hace del sexo arte es el acto de performatividad. Este acto evidencia la representación que es el vivir. Los actos performativos o realizativos, se encargan de mostrar cada acción de la vida del hombre como un acto (in)voluntario de representación, y de construcción de identidades. Los enunciados performativos procedentes de la teoría del lenguaje, exactamente de Austin, nos llevan a enunciados que realizan por sí solos una acción: «Emitir expresiones rituales obvias, en las circunstancias apropiadas, no es describir la acción que estamos haciendo, sino hacerla.» (Austin, en Escandel, 2003). Por eso,

en la obra de Araki, el acto que mayormente representa su vida es el sexo, que al ser mostrado, evidenciado como constructor de sí mismo por medio de la fotografía, se sublimiza como arte.

Araki reitera compulsivamente la representación del acto sexual, hasta convertirlo en un acto de performatividad, de la manera que en un campo distinto de re-significación lo hiciera Judith Butler cuando teorizó sobre la performatividad de género.

Según el discurso fotográfico que he ido anunciando en páginas anteriores, éste tiene todo su valor en el poder de la *acción vital*. Así, el discurso fotográfico nos lleva a actos performativos donde la reiteración de estos definen la vida del artista.

La reiteración de actos o «cadena de citas» se da en la fotografía de Araki como enunciación del poder. La cita, en este caso la fotografía convierte la reiteración de la actividad sexual y del propio acto de fotografiar en actos performativos. «De ahí que el juez que autoriza e instala la situación que nombra invariablemente *cita* la ley que aplica y el poder de esta cita es lo que le da a la expresión performativa una fuerza vinculante o el poder de conferir» (Butler, 2002: 316). Es decir, el coito o la fotografía tienen su poder en cuanto a actos vitales, re-definitorios por medio de este discurso, no por sí mismos.

De esta manera, como declaraba anteriormente, la negación a la pérdida desvela con la performatividad una avidez por la vida, igual que la negación del objeto-fetichismo mujer se evidencia en pro de una satisfacción autocontemplativa, efecto que explicaré más adelante, cuando hable de la cámara (Butler, 2002: 329-330).

Si la melancolía, en el sentido en que la emplea Freud, es el efecto de una pérdida por la que no se ha hecho el debido luto —una manera de observar el objeto/Otro perdido como una figura psíquica con la consecuencia de aumentar la identificación con ese Otro, la autocensura y la exteriorización de una ira y un amor no resueltos—, bien puede ser que la actuación entendida como acting out, esté significativamente relacionada con el problema de una pérdida no reconocida.

Uno de los efectos de la performatividad de Araki radicar  en esa penetración en el campo de la acción, en el cambio de postura de fotógrafo-artista, al de objeto de la propia fotografía. Pero, la pregunta que nos viene a la mente es:  c mo ser el objeto de sus propias fotos si en la mayoría ni siquiera aparece? El secreto está en el desarrollo de la pulsación sexual que ejerce el motivo principal de sus fotos, es decir el sexo, y de la erecti n acelerada del miembro *masturbador*: la cámara de fotos.

Pero, para hablar del artefacto masturbador llamado cámara, creo que es principal que primero se ejerza una visión global de la «espectacularidad», del *show sexual*, que registra Araki.

LA CASA DE LAS BELLAS DURMIENTES

Baudrillard, en *De la seducción* (1998), describe a la perfección la escenografía del teatro arakiano: los clubs de *strip-tease*, los espectáculos eróticos, y las prácticas sexuales teatralizadas.

El equivalente del obrero en la cadena, es ese drama escénico vaginal japonés, más extraordinario que cualquier *strip-tease*: chicas con los muslos abiertos al borde de un estrado, los proletarios japoneses en mangas de camisa (es un espectáculo popular) autorizados a meter sus narices, sus ojos hasta la vagina de la chica, para ver, ver mejor [...] Porno sublime: si pudieran,  los tíos se precipitarían enteros en la chica -exaltación de la muerte? [...] en el límite sublime el porno se invierte en una obscenidad purificada, profundizada en el dominio visceral - por qué quedarse en el desnudo, en lo genital?: si lo obsceno es del orden de la representación y no del sexo, debe explotar incluso el interior del cuerpo y de las vísceras-  qu en sabe que profundo goce de descuartizamiento visual, de mucosas y de músculos lisos, puede resultar?

Baudrillard define con este fragmento, el lugar común donde se hacen operativas las acciones performativas arakianas, el espacio escenográfico donde se darán las prácticas sexuales más diversas, que completarán el imaginario de la obra de Araki, así como la construcción de las fantasías



sexuales de un gran número de individuos: el cuerpo de la mujer como recipiente de *sushi*, la delicada geisha, la ingenua colegiala, la nurse cambiando pañales a los clientes, las chicas policía como órgano castrador de la represión sexual, las luchadoras de sumo, las sodomizadoras ataviadas como amazonas castigadoras, ... Pero a estas

prácticas donde el *atrezzo* y la interpretación de las chicas es fundamental, se suman otras escenas donde la acción performativa se aleja de tanta artificiosidad teatral, y pervierte la cotidianidad de las felaciones, de la limpieza e higienización de los clientes, de la elección de las chicas antes de la copula en la habitación...

Las chicas son un ingrediente básico en la obra de Araki, son dotadas del fetichismo de una muñeca de porcelana: delicada y bella, silenciosa, pero inquietante.

«No era una muñeca viviente, pues no podía haber muñecas vivientes; pero, para que no se avergonzara de un viejo que ya no era hombre, había sido convertido en juguete viviente» (Kawabata, 1989). Las «muñecas vivientes» de Araki subyugan al espectador, y al propio Araki, mediante su mirada, evitando convertir a la mujer en «sermiradidad» (*tobelookedatness*), ampliando el concepto de objeto sexual a aquel que físicamente traspasa el campo performativo-fotográfico (Mulvey, 1988: 9). Acaso, ¿no son los espectadores los que son sujetos al deseo que provocan las imágenes, aún más, que las colgantes y atadas chicas?

Así, la fotografía «es más bien espejo que colocar en el hogar materno para entregarse sin estorbos a la autocontemplación» (Pedraza, 1998: 103).

HISTORIA DEL OJO: EL OJO MASTURBADOR

«La mirada es la erección de ojo» dice Lacan. Mario Vargas Llosa escribe para el prólogo de *Historia del ojo* (Bataille, 2003): «El ojo por el cual gozan del sexo, se desdobra y halla en sí mismo su satisfacción: esto explica, quizá, por qué éste es un mundo masturbatorio». De esta manera, es como Vargas Llosa describe el universo onanista del que Bataille es autor. Como una metáfora surrealista del deseo, en *Historia del ojo* se construye un universo de deseo voyeurístico, donde el placer se alcanza masturbándose. Lo mismo que en Araki, se busca en el acto fotográfico una voluptuosidad extrema que se alcanza en el momento en que la cámara masturba al propio Araki, principalmente, pero también al resto del campo de captación. Los actos performativo-fotográficos de Araki, nos llevan de una exacerbada escoptofilia, fundamentándose como documentos de la obsesión, a un acto sexual autocontemplativo.

Araki como Bataille dan prioridad a la mirada como captadora del placer, pero también como erección del ojo.

En la articulación de este discurso sobre la acción de fotografiar como acto performativo el siguiente paso a enunciar es la disyuntiva del fotografiar como acto de representación visual. Esta escisión con la imagen normativa de la acción de fotografiar erifica un nuevo placer visual¹⁴⁸ productor de la acción sexual de masturbarse. Si el ojo es el miembro masturbador, la acción de fotografiar sería la voluptuosidad erótica de la mirada. La acción de fotografiar se integraría en una deconstrucción de la mirada, apartándose de una mirada fálica, para asentarse en un cuerpo desterritorializado. Sólo así podríamos encontrar en la obra de Araki, ese acto performativo de fotografiar como un acto masturbatorio.

148. Sobre placer visual y representación, véase (Mulvey, 1988).

DEL OJO MASTURBADOR A LA CÁMARA DILDO

De esta manera dentro de la cotidianidad de la visita de un cliente, en este caso Araki, las chicas se sientan sobre la cama mostrando una sonrisa, más arriba de la vertical que Araki ya ha provocado con su latente y vibrante *artefacto-protésico-masturbador*. Las vaginas son exploradas por la *lente-ojo-dildo*, mostrando una nueva carnalidad, donde las oquedades cavernosas, lubricadas, dilatadas, son el ejemplo más claro de un nuevo porno sublimado, donde el cuerpo, es superado por la carne y la carne por las entrañas y vísceras: «La contra-sexualidad recurre a la noción de “suplemento”, tal como ha sido formulada por Jacques Derrida (1967), e identifica el dildo como el suplemento que produce aquello que supuestamente debe complementar» (Preciado, 2002). Sobre dildos, sobre sexos de plástico y sobre la plasticidad de los sexos, véase la obra de esta teórica de tecnologías del cuerpo (2002).

Pues teniendo en cuenta la situación espacial, el contexto y la actitud en las acciones de performatividad, avanzo a como la cámara se convierte en una *prótesis masturbatoria*, con la cual se da placer. La *prótesis-cámara* se compone como un artilugio que se adhiere al deseo del propio Araki, y con el cual se fecunda la idea de dar placer, por eso el acto de fotografiar se transforma en un acto sexual, en un acto de masturbación. Pero la pregunta que se desencadena es: ¿a quién da placer, a quién masturba la cámara?, ¿al propio Araki, que es el cuerpo donde la *prótesis-cámara* haya lugar de dominación del deseo?, ¿se masturba por el contrario, a la chica o pareja que se expone ante la cámara?, ¿o somos nosotros, los espectadores «pasivos», a los que va dirigida la masturbación?

Creo que con la obra de Araki, y mediante la cámara utilizada como prótesis masturbatoria, el placer se intenta llevar a todos los lugares de exposición, es decir, a todos los territorios corporales que acaba dominando la cámara: el cuerpo de Araki, la prostituta, el cliente, e inclusive, el espectador.

La cámara actúa como suplemento de la mirada. Si la mirada era el órgano masturbador, la cámara efectúa una labor técnica de suple-

mentación, no sustituyendo a la mirada sino amplificándola hacia el exterior, ejerciendo una captación de campo aún mayor.

Concluiré diciendo que la cámara-dildo, se convierte en el mayor productor de fruición, ya que por medio del efecto, por un lado, performativo de la acción de fotografiar, y por otro *post-fotográfico*,¹⁴⁹ ejercerá el máximo control para con la mirada eyaculadora de placer.



149. Cuando utilizó el término post-fotográfico, me refiero a la efecto producido por el acto de fotografiar, es decir, la foto exhibida, que focaliza la pulsión sexual necesaria para dar placer al espectador, y seguir de esta manera, con el continuum devenir de los actos performativos foto-sexuales, de la acción vital.

BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLE, G. (2003): *Historia del ojo*, Barcelona, Tusquets, Col. «La sonrisa sertical».
- (1997): *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, Col. «ensayos».
- BAUDRILLARD, J. (1998): *De la seducción*, Madrid, Cátedra.
- BUTLER, J. (2002): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Buenos Aires, Paidós.
- ESCANDEL VIDAL, M^a V. (2003): *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel.
- KAWABATA, Y. (1989): *La casa de las bellas durmientes*, Barcelona, Caralt.
- MULVEY, L. (1988): *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- PEDRAZA, P. (1998): *Máquinas de amar: Secretos del cuerpo artificial*, Madrid, Valdemar.
- PRECIADO, B. (2002): *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Opera Prima.

REVISTAS Y CATÁLOGOS

- ARAKI, N. (2003): *Araki by Araki: the photographer's personal selection*, Japan, Catálogo, Kodansha International.
- (1990): «Un voyage sentimental» en *La Recherche Photographique*, n^o9 (Octubre), París.
- AGUILAR, I. (comp.) (1993): *Acciones fotográficas eróticas (1969-1990)*, Madrid, catálogo de Juan Hidalgo, Galería Juana de Aizpuru (Diciembre 1993-Enero 1994).
- CORTÉS, J. M. (1994): *Cuerpos, memorias, Nobuyoshi Araki / Larry Clark*, Valencia, Sala Parpalló, Diputación Provincial de Valencia, Colección Imagen Doble visión, Ediciones Alfons el Magnànim.
- VOSTELL, W. (1974): Catálogo Vostell, Instituto Alemán.