

ello a partir de los siete itinerarios personales de sus protagonistas, se pretende “impulsar una mayor conciencia del ámbito patrimonial que adquiere la letra como elemento cotidiano”, ya que “son en potencia materiales utilizables como recurso educativo”.

Considero que Huerta ha acertado con la heterogeneidad de la muestra de sus personas entrevistadas: un profesor universitario de astrofísica, una maestra y profesora de pedagogía, un escritor y director de centro cultural, una artista y gestora cultural, una investigadora en poesía visual, una escritora y directora de museo, y un diseñador gráfico. Las distintas miradas en torno a las letras de las ciudades abordan reflexiones vinculadas a la transformación del contexto urbano, la coherencia o no en las intervenciones, su evolución histórica, como elemento artístico y poético con carácter cultural o incluso desde un punto de vista pedagógico, como un recurso muy interesante para enseñar a los más pequeños a leer y escribir. Además, las personas entrevistados citan a algunos de los referentes más significativos del panorama creativo, de la tipografía o del diseño gráfico, que han dejado su huella en las diferentes ciudades, como puedan ser Joan Miró, Joan Brossa, Antoni Tàpies, Enric Crous-Vidal, Miquel Barceló, Xavier Mariscal, etc. La mirada de cada uno de los personajes entrevistados le confiere al libro un valor añadido, ya que son un magnífico ejemplo para transmitir al lector unas sensaciones muy interesantes vinculadas con sus ciudades y al mismo tiempo contribuyen a sensibilizar a la ciudadanía de esta riqueza tipográfica urbana que poseen nuestras ciudades. Es un libro muy recomendable, de fácil y rápida lectura, como si se tratase de un diario de viaje personal.

El autor del presente libro, director del Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas y profesor del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universitat de València, plantea una nueva lectura de la ciudad que supone una invitación al paseo, al recorrido del contexto urbano como práctica estética en la que la letra se impone como elemento destacado.

XUS FRANCÉS

Madoz-Vilariño: Miradas analog(ic)as

ROMERO, Arantxa, *Imágenes poéticas en la fotografía española. Las visiones de Chema Madoz y Manuel Vilariño*, Cendeac, Murcia, 2015.

Que el valor de la fotografía difiere del de la pintura es algo que prácticamente ya no se discute. Hace años que el valor de la fotografía dejó de consistir en ser una representación fiel de la realidad –algo que, sin embargo, no queremos asociar aquí al hecho de que ésta sea analógica o digital, sino que en todo caso, como veremos a continuación, se trata de algo que tiene que ver con lo que podríamos llamar la *intención poética* tras la obra–. Pero, no obstante, aún resulta inconcebible para cierto sector el que la fotografía sea considerada como una manifestación de las bellas artes (incluso a pesar de que el cine sí se haya incluido como el séptimo arte). En cierto modo, las obras fotográficas de las que vamos a hablar, constituirían dos contraejemplos benjaminianos, es decir, dos representantes de lo que podríamos denominar un *arte aurático* en la época de la reproductibilidad técnica. Bajo este

presupuesto, Arantxa Romero nos propone un análisis, a medio camino entre la crítica de arte y la mirada filosófica, de las obras de dos de los pilares de la fotografía española contemporánea: Manuel Vilariño y Chema Madoz.

Como decíamos, en ninguno de los dos casos se trata de una fotografía cuya intención consista en hacer de mensajera fiel de la realidad. Más bien, Romero nos transmitiría una lectura de los fotógrafos como artistas poéticos que, como tales, se ocuparían de *abusar* de la realidad para quebrarla y re-presentar en ella un sentido no presente. Existiría, pues, algo otro –otro significado, otra vida, quizás otra luz, otra realidad más allá del espejo– de lo cual nos hablarían los fotógrafos a través de sus objetivos. En este sentido, la tesis que sostiene la autora consiste en dar muestra de la poética contenida en la manera de enfrentarse a la fotografía por parte de Madoz y de Vilariño (siendo en el caso de este último dicha caracterización hasta cierto punto más manifiesta, ya que el fotógrafo coruñés es también poeta).

El estudio que presentamos no se limita a ser, entonces, una mera lectura desde el punto de vista de la técnica, o incluso de la innovación conceptual de los autores, sino que, utilizando como impulso la búsqueda de la conexión entre poesía y fotografía, alcanza un terreno apenas explotado aún en el que se accede a la “raíz poética que hace resonar las obras de estos dos artistas” (pág. 79).

Antes de continuar con el análisis de este libro tan grave como leve, me gustaría hacer una pequeña aclaración, por si aún cabe la duda. En ambos casos se trata de autores que trabajan con fotografía analógica, o sea, aquella que precisamente se considera mucho más difícil de manipular. Esta característica resulta significativa por dos razones. En primer lugar, tal y como nos señala Romero, porque se trata de una materialización literal de la imagen; es decir, los haluros de plata constituirían la materialidad presente de la chispa de lo imaginario, la huella –que, como siempre, *es* y al mismo tiempo *ya no es*– de eso otro que alguna vez estuvo ahí. Al mismo tiempo, la segunda razón consiste en que el hecho de que tanto Vilariño como Madoz trabajen en analógico nos da muestra de que la manipulación de la realidad, en su caso, no pertenece al terreno de la imagen, sino al terreno de la imaginación. Es en los malabares de sentidos donde juegan y no en el trampantojo. De ahí, justamente, el que la autora pueda extraer una poética en sentido estricto de la obra visual de los fotógrafos.

En cualquier caso, retomando el análisis del texto, no se piense que en el tratado queda defendida una analogía completa entre ambos; lo que pretendemos aclarar aquí es la motivación que Arantxa Romero señala como su impulso primero para justificar la elección de estos fotógrafos y la correspondencia entre ellos (más allá de que hayan podido compartir cierta técnica o estética, como por ejemplo en el caso de los blancos sobreexpuestos). Romero encuentra en el concepto de la *ensoñación* de Gaston Bahcelard un nexo común, aunque materializado de formas distintas. Se trata de una impronta siempre contagiada por cierto carácter surrealizante que, sin embargo, nunca llega a ser plenamente surrealista, pues tampoco se sitúa plenamente al otro lado. Eso es precisamente con lo que juega el poeta, con hallarse en el espacio privilegiado del límite. El poeta es ese *hombre en el umbral*, en palabras de Carlos Huerga¹, que es capaz de abrir(se) nuevos sentidos.

¹ “Piensas el lenguaje y sabes que es imposible entrar en los ojos negrísimo del lobo, en los entresijos del abismo que cercan el camino, porque la palabra es musgo y es pájaro, mas el pájaro se pierde en el vacío y el musgo se come las piedras. Solo el silencio es piedra pura, vuelo de pájaro cruzando el cielo azulado esperando la muerte y

Llegados a este punto, la pregunta necesaria que se nos plantea es en qué sentido se puede hablar de “poética” al referirnos a una obra fotográfica. Pues bien, el juego se sitúa en ese terreno de lo no presente en lo presente, como decíamos más arriba. Según la tesis de la autora, Chema Madoz reclamaría con su obra la dimensión de lo maravilloso; en ese sentido, sería de los dos fotógrafos el que se mantiene más cercano al espíritu del surrealismo, ya que su juego consistiría en una reinterpretación de los objetos cotidianos a través de una *transvaloración* de su sentido –la diferencia, empero, con el surrealismo radicaría en que sus reconstrucciones de sentido nacerían de lo consciente y no de lo onírico–. Al modo del niño, Madoz utilizaría las cosas para lo que no son o, mejor dicho, las vería tal y como no son. En su caso, a través del giro inesperado que transporta las cosas a un lugar diferente de aquel donde estamos acostumbrados a situarlas, transporta con ellas también sus nombres. La poética de Madoz, entonces, consistiría a ojos de Arantxa Romero en abrir una nueva lógica de los objetos y, así, también de las palabras. En este sentido podríamos añadir que Madoz haría un gesto análogo al del poeta, pero no igual, al *materializar* esa lógica de la fascinación sobre objetos y no sobre palabras. Ya se trate de objetos fotografiados o palabras, nos movemos en el terreno de la representación². Quizás, podríamos decir, en contra de la idea kantiana que dice que el juicio estético no puede aportar en sí mismo conocimiento alguno³, incluso a pesar de que pertenezca a la facultad del conocer, que la representación producto del *libre juego entre imaginación y entendimiento*, efectivamente, no aporta nuevo conocimiento, sino que *lo crea*.

“Donde Madoz crea una poesía sonriente que a través del juego nos devuelve la capacidad de admiración por la realidad cotidiana, Vilariño profundiza en una honda meditación sobre el hombre como materia y la unión mística con los restos” (pág. 84).

Por su parte, Manuel Vilariño habría encontrado un ritmo sacro en el mundo, una cadencia del tiempo –de un tiempo *anterior* a Cronos– de la que el ser humano se habría desligado. Si Madoz transmitía el espíritu del niño, Vilariño nos devuelve a una suerte de *prehumanidad*, a un continuum al que de hecho pertenecemos –y *le* pertenecemos como nuestro origen, pero además casi como una propiedad–, pero del que hemos venido a quedar fuera, tal vez desde que cometiéramos el pecado de querer saber más de lo permitido.

En este sentido, Vilariño explotaría el silencio de la poesía, ya que su manera de abusar de la realidad no consistiría tanto en dotarla de otros sentidos posibles, sino en mostrar, en señalar, meramente –si es que las palabras o las imágenes dejaron de ser deícticos alguna vez– lo todo-otro presente como un verdadero *Geist* en ella. Decíamos que Vilariño explota el silencio de la poesía precisamente porque su poética, tal y como la desentraña Romero, busca mostrar los recodos ínfimos en los que la realidad misma se deja o se dejó ver alguna vez en su más cruda desnudez, sin poder hablar de ella más que a través de los silencios, de lo indecible. Sólo a través de la resonancia poética, como si de la voz materna se tratara, podemos acceder de nuevo, aunque paupérrimamente, a la cadencia del cosmos, al registro ahogado en líquido amniótico de esa Voz.

cantando el instante del instante.” (Huerga, C., «El silencio de un hombre» en Huerga, C., *Un hombre en el umbral*, Amargord, Madrid, 2010, p.52).

² “Las representaciones no se enraízan en un mundo del que tomarían su sentido; se abren por sí mismas sobre un espacio propio, cuya nervadura interna da lugar al sentido.” (Foucault, M., *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1968, p. 83)

³ Kant, I., *Crítica del Juicio*, parágrafo 169.

Dios, espíritu, *humus*. *Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado; pues polvo eres y al polvo volverás*⁴. La fotografía de Manuel Vilariño nos reuniría con la humedad de la tierra, ahí donde descansan nuestros ancestros, donde descansa también la animalidad, es decir, lo eterno del ser humano. Para Romero, la muerte atraviesa la poética de Vilariño en un sentido que nos recuerda a las observaciones de Bataille acerca de la relación entre el erotismo y la muerte:

Si el amante no puede poseer al ser amado, a veces piensa en matarlo [...] En otros casos desea su propia muerte. Lo que está en juego en esa furia es el sentimiento de una posible continuidad vislumbrada en el ser amado [...] La pasión nos adentra en el sufrimiento, puesto que es, en el fondo, la búsqueda de un imposible [...] Con todo, promete una salida al sufrimiento fundamental. Sufrimos por nuestro aislamiento en la individualidad discontinua.⁵

El propósito del estudio por parte de Arantxa Romero queda clausurado al haber dado cuenta de la íntima relación entre la obra fotográfica de ambos autores y su poética, más o menos sustentada en referencias bibliográficas. Al mismo tiempo que su estudio se clausura, sin embargo, a nosotros nos queda dibujada una línea quebrada o entreabierta en la mirada que nos sitúa también un poco fuera de “nuestro” lugar, de lo que debe(mos) ser. Tal vez porque tal es la función del arte, la de dislocarnos.

Irene TOURNÉ

GROYS, Boris: *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja Negra, Buenos Aires, 2014.

En líneas generales, del análisis de Groys se podrían extraer dos ideas rectoras de la evolución de las sociedades modernas: en primer lugar, una sustitución del lugar dejado vacío por la muerte de Dios por una creciente compulsión de diseño y, en segundo lugar, una desconfianza en la promesa de utopía y el progreso moderno que ha conducido a la “pérdida de tiempo”. La desembocadura es, sin duda, el surgimiento de Internet. La tradición cristiana marcaba una distinción firme y armónica entre el diseño del alma ante Dios y las artes aplicadas, que tras la muerte de Dios pasan a ser vistas como perniciosas en la medida en que ocultan una verdad de las cosas que, si ya no puede encontrarse en el más allá garantizado por Dios, debe poder ser revelada por una nueva *metanoia* del diseño sobrio, moderno y minimalista. Se entra así en una pasión que compartieron, en sentidos distintos, Adolf Loos y los constructivistas rusos por el diseño total como anti-diseño que termina derivando en la obligación del diseño de sí ante el espacio público, los medios y, posteriormente, las redes sociales a falta de un espectador del diseño del alma⁶. Esto convierte al Estado en un museo de ciudadanos, y cada uno pasa a ser el autor de su propio cadáver.

⁴ Génesis, 3, 19.

⁵ Bataille, G., *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2010, p. 25.

⁶ Esta sustitución de Dios por Internet permite desarrollar, al final del libro, una reflexión arriesgada que explicaría, siempre según el autor, el éxito de las religiones fundamentalistas en Internet: en la repetición de copias en la reproducción digital de las redes encuentra la estructura del ritual religioso repetitivo que, después de la muerte de