

REVELAR LA TRAMA

LA REFOTOGRAFÍA DE MATERIAL DE ARCHIVO COMO ESTRATEGIA CRÍTICA EN EL TRABAJO DE ASTRID JAHNSEN

Carlo Trivelli

<https://orcid.org/0000-0003-3016-2046>

Curador independiente. Maestrando en Antropología

Visual por la Pontificia Universidad Católica del Perú.

carlo.trivelli@gmail.com

Recibido: 5 de septiembre de 2022 / Aceptado: 17 de octubre de 2022

En *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Anna María Guasch traza el desarrollo de lo que ella llama el *paradigma del archivo*: uno de los ámbitos de creación y reflexión más significativos y productivos en el arte de los últimos cien años. Ahí ubica, como hitos fundacionales, al *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg y los proyectos fotográficos de Eugène Atget y August Sander. A partir de ellos, traza una línea de desarrollo que llega hasta una suerte de apoteosis del arte-archivo a fines del siglo XX y principios del siglo XXI en que las reflexiones de Michel Foucault en *La arqueología del saber* y, luego, de Jacques Derrida en *Mal de archivo: Una impresión freudiana* se toman como *leitmotiv* para una suerte de apropiación posmoderna del concepto de archivo como dispositivo de creación artística y crítica cultural.

En lo que sigue quiero hacer una presentación del trabajo de Astrid Jahnsen a partir de su consideración como parte de este paradigma del archivo y a partir del trabajo que he realizado como curador de varias de sus exposiciones. Para ello tomaré en cuenta varios de los proyectos de Jahnsen de la última década: *Archivo Desconcentrado* (2011), *NN* (2011), *Reencuentro* (2014-2015), *Revelados* (2012-2016), *De rodillas* (2017) -trabajo que, exhibido originalmente en la galería El Ojo Ajeno del Centro de la Imagen en marzo del 2018 y adquirido recientemente por la Pinakothek der Moderne de Múnich y exhibido en una de sus salas entre mayo y septiembre de 2022, constituye un punto de quiebre en la obra de Jahnsen- así como *La mirada perdida* (2019) y *Telón de fondo* (2018-2019).

En una primera parte presentaré cómo Astrid Jahnsen, en sus primeros proyectos fotográficos, se aproxima a archivos concretos y cómo esa aproximación moldea un nuevo modo de entender su práctica fotográfica. En una segunda parte, abordaré algunos de sus proyectos más recientes, en los que la artista establece un dispositivo visual para aproximarse críticamente a distintos conjuntos de imágenes para revelar y subvertir sus supuestos discursivos. Antes, sin embargo, conviene presentar algunas consideraciones acerca de la relación entre fotografía y archivo que nos

servirán para la posterior caracterización del trabajo de Jahnsen.

FOTOGRAFÍA Y ARCHIVO

La relación entre archivo y fotografía se da desde los inicios históricos de esta, sea el caso de las instituciones que categorizan sus objetos a través de fotografías (de carácter criminal, militar, colonial, familiar, etc.), sea el de los fotógrafos, como Eugène Atget y August Sander, que construyen una taxonomía de objetos a través de su obra. En ambos supuestos, el objetivo es el mismo: proporcionar un corpus de imágenes que representen un objeto, un carácter, un género o una circunstancia específica, lo cual significa que las fotografías se dispongan en una determinada «condición de archivo». (Guasch, 2011, pp. 26-27)

Esta caracterización de Guasch retoma las reflexiones de Okwui Enwezor en el catálogo de su exposición *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, presentada en el International Center of Photography de Nueva York en 2008 y un hito en la historia del arte-archivo. Para Enwezor,

The capacity for mechanical inscription and the order of direct reference that links the photograph with the indisputable fact of its subject's existence are the bedrock of photography and film. The capacity for accurate description, the ability to establish distinct relations of time and event, image and statement, have come to define the terms of archival production proper to the language of those mechanical mediums, each of which give new phenomenological accounts of the world as image. Photography is simultaneously the documentary evidence and the archival record of such transactions. Because the camera is literally an archiving machine, every photograph, every film is a priori an archival object [La capacidad para la inscripción mecánica y el orden de la referencia directa que enlaza la fotografía con el hecho indiscutible de la existencia de lo fotografiado son el fundamento de la fotografía y el cine. La capacidad para describir con precisión, la habilidad para establecer claras relaciones de tiempo y acontecimiento, imagen y enunciado, han venido a definir los términos de la producción archivística



propia del lenguaje de estos medios mecánicos, cada uno de los cuales brinda nuevos recuentos fenomenológicos del mundo como imagen. La fotografía es simultáneamente la evidencia documental y el registro archivístico de tales transacciones. Porque la cámara es literalmente una máquina de archivar, cada fotografía, cada película, son a priori objetos de archivo]. (2008, pp. 11-12)

Estas características inherentes al medio fotográfico (o, más bien, al modo en que se la ha entendido históricamente en buena parte de sus muy distintos usos) han convertido a la fotografía en un complejo objeto de fascinación del que se han apropiado infinidad de instituciones que le han asignado distintos usos –desde la propaganda gubernamental hasta el arte, pasando por la publicidad o la foto familiar–. Todos ellos han convertido a la fotografía en un análogo (en el sentido que el término puede adquirir si se lo entiende como un sustantivo) de la identidad, la memoria y la historia. Y, con ello, se ha convertido en un documento que emana el aura de un artefacto antropológico y la autoridad de un instrumento social (Enwezor, 2008, pp. 11-13). Y son estas propiedades las que no han escapado a los artistas. En lo que queda de este apartado mencionaré algunos ejemplos (que corresponden con algunos de los proyectos reunidos por Enwezor en *Archive Fever*) que nos servirán para contemplar algunas de las dimensiones del trabajo de Astrid Jahnsen y ver cómo este se inscribe en el paradigma del archivo.

Si bien el lado más conocido de la obra de Andy Warhol son sus *ready-mades* y sus series serigráficas de fotos de celebridades, hay una suerte de “lado b” de estas últimas que suele comentarse menos: son sus serigrafías en serie de fotografías, sacadas de la prensa, de sillas eléctricas, accidentes automovilísticos o protestas sociales. Según Enwezor, Warhol las utiliza como un escalpelo para examinar la violencia, las tragedias y los traumas del ser estadounidense (2008, p. 26). Al recurrir al archivo de la memoria pública del que esas imágenes de prensa son un análogo y presentarlas en el marco de las instituciones del arte, Warhol enrostra a su sociedad con un espejo que le devuelve el reflejo de sus zonas más oscuras.

En trabajos como *Nudes* (1999-) y *Machines* (2003-2005), Thomas Ruff echa mano de imágenes de archivo (de páginas pornográficas de internet, el primero; de catálogos de una fábrica de maquinaria industrial, el segundo) que modifica digitalmente; este proceso de recolección de material “encontrado” (en la red o tras la compra de los archivos de la fábrica Rohde und Dörrenberg), su alteración y posterior presentación como arte logra un efecto que Enwezor califica a la vez como descontextualizador y fetichizante (2008, p. 41) y que, al eliminar el propósito inicial (quizá estaríamos tentados a decir *institucional*) para el que fueron creadas las fotografías, nos ofrece una nueva perspectiva desde la cual mirar no solo las imágenes, sino los usos habituales que les damos.

Por último, me interesa mencionar la lectura que hace Enwezor del trabajo de Sherry Levine, famosa por sus apropiaciones de fotografías de otros artistas, en particular las de Walker Evans. En pleno auge del apropiacionismo, Levine presentó *After Walker Evans* (1981), proyecto en el que presenta reproducciones fidedignas (es decir, sin manipulación alguna) de imágenes realizadas por Evans en su época en la Farm Security Administration (FSA). Este gesto se ha solido ver como una toma de posición con respecto a la autoría en consonancia con los postulados de la “muerte del autor” de los teóricos posmodernos. Sin embargo, Enwezor señala con precisión el hecho de que la obra de Levine pone sobre la mesa, primero, la fetichización de la pobreza en la que Evans y toda la FSA se embarcaron (al fin y al cabo, una operación de propaganda del *New Deal* de Roosevelt) y, segundo, el hecho de que si bien Evans fue el que hizo las fotografías, su trabajo deriva su sentido de la cultura en la que estaba inserto, una de la que los archivos de la FSA junto con toda la imagería de la época de la Depresión en Estados Unidos son parte constitutiva y que Levine nos invita a mirar críticamente desde otra época.

PRIMEROS PROYECTOS

Los primeros dos proyectos fotográficos de Astrid Jahnsen están relacionados con el archivo de una manera que podría llamarse incidental pero que, de todos modos, resulta importante

repasar porque en ellos se van moldeando algunas de las preocupaciones que darán forma a sus proyectos posteriores.

En 2011, durante una visita a la escuela de medicina de la Universidad Nacional de Trujillo, pudo entrar a ver el lugar donde se guardaban los cuerpos que llegaban para ser estudiados. Se trataba de cadáveres de personas no identificadas (conocidos como NN, abreviatura de *ningún nombre*). Luego de una conversación con los encargados del lugar, se enteró de que las pertenencias de esas personas quedaban almacenadas en la sede del Poder Judicial, en el denominado Archivo Desconcentrado. Ahí, Astrid descubriría pronto, también se almacena la evidencia de los casos judiciales en proceso, como “una máquina para poner corchos (de una embotelladora que trabajaba sin licencia) al lado de una cama ginecológica (de una clínica clandestina de abortos) al lado de sacos que contenían teléfonos celulares, todo arrimado en un mismo rincón” (A. Jahnsen, comunicación personal, 6 de agosto del 2022). La artista logró gestionar una visita al archivo y fotografiar en sus instalaciones, aunque siempre vigilada por un funcionario que estaba ahí para asegurarse de que no tocara nada. Fue una única visita –sin duda una circunstancia apresurada–, pero de ella surgirían sus primeros proyectos fotográficos *Archivo Desconcentrado* y *NN*.

El primero tematiza el archivo mismo, su precariedad y desorden. El segundo se centra en los objetos almacenados como único remanente de una identidad, de una historia personal, perdidas para siempre. El vínculo de estos proyectos con el archivo venía dado más por tratar sobre un archivo o haber sido hechos en un archivo¹ que por tener carácter de arte-archivo. En este sentido, es probable que ninguno de los dos habría sido considerado en un estudio como el de Guasch, en que lo que

1 Es discutible, inclusive, que el Archivo Desconcentrado del Poder Judicial sea propiamente un archivo: dado que los objetos reunidos en él son destruidos después de archivados los casos con los que están vinculados, es más un depósito relacionado con el archivo judicial propiamente dicho –que guarda los expedientes de los juicios– que un archivo en sí mismo.



Figura 1 y Figura 2. Sin título (2011), de la serie *Archivo Desconcentrado*.



Figura 3 y Figura 4. Sin título (2011), de la serie *NN*.

define al trabajo artístico como perteneciente al paradigma del archivo es su referencia al archivo como *forma* o como *arquitectura* (Guasch, 2011, p. 179) de la información en la obra de arte, es decir, la “recopilación” –muchas veces casi obsesiva y compulsiva, lo que suele implicar grandes cantidades– de objetos o imágenes

y su presentación ordenada de acuerdo a un criterio fijo y preestablecido –como una tipología, por ejemplo– o, en su polo opuesto, como una desestructuración anómica (de *a-nomos*: *sin ley*) de una organización previa (Guasch, 2011, p. 15)². En ambos casos, además, y sobre todo en el arte más reciente,

El pasado está ahí en estado bruto y el artista puede acudir a su encuentro de un modo directo, compulsivo, con la pasión de un coleccionista. En este renovado interés actual por el pasado, la memoria y la historia, la estrategia del archivo es la que mejor representa las principales aspiraciones del «proyecto inacabado de la posmodernidad», en especial la deconstrucción derridiana. Nada es tan deconstructivo como los archivos en sí mismos, con su relacional y no coherente topología de documentos que esperan ser reconfigurados. (Guasch, 2011, p. 179)

Poco de eso hay en estos primeros proyectos de Astrid Jahnsen, más allá de la presentación ‘aséptica’ y serializada de los objetos en *NN* (*Archivo Desconcentrado* se centra en el ambiente, en el espacio del archivo), pero de su realización la artista sacó dos certezas importantes para su trabajo posterior. La primera está relacionada con la naturaleza archivística de la imagen fotográfica:

Cuando comencé a trabajar en estos dos proyectos, estaba interesada en entender la fotografía como un instrumento capaz de guardar y crear memoria. En este sentido, *NN* es interesante no por la memoria específica que se quiere recuperar, sino porque estos objetos, al ser fotografiados, evidencian la capacidad de la fotografía para generar y recuperar la memoria. [...] Lo más importante no es la trama, sino cómo funciona la fotografía. (A. Jahnsen, comunicación personal, 6 de agosto de 2022)

2 Como ejemplos paradigmáticos se podrían poner: el proyecto *Hombres del siglo XX* de August Sander, para el primer caso, y los fotomontajes de Hannah Hoch o John Heartfield, para el segundo –en el arte de principios del siglo XX– y las tipologías de Bernd y Hilla Becher, para el primer caso, y el *Atlas* de Gerhard Richter, para el segundo –en el arte de la segunda mitad del siglo pasado–.

La segunda nace de un imperativo personal –en principio emotivo y moral, pero que luego devendrá en político–: “Esta experiencia me llevó a entender que había gente que desaparecía sin historia, que dejaba de existir y perdía esa dignidad que significa que su historia de vida sea recordada. Comencé a pensar en cómo podía devolverles la dignidad” (Jahnsen, comunicación personal, 6 de agosto del 2022). A estas dos conclusiones yo agregaría el hecho de que esta aproximación al Archivo Desconcentrado del Poder Judicial ya deja entrever una postura crítica con respecto a la institucionalidad y/o al *statu quo*, otro aspecto que será de importancia en sus proyectos posteriores.

Si bien, como he mencionado, esos primeros dos proyectos probablemente no serían considerados como parte del paradigma del archivo en el arte contemporáneo, sí desataron una cierta *fiebre de archivo* en la propia Astrid Jahnsen. En los años siguientes comenzaría a desarrollar un interés cada vez mayor por los archivos fotográficos, uno que se manifestaría en dos proyectos que se desarrollaron en paralelo, aunque uno no llegó a concluirse y nunca se exhibió y el otro, anterior en su concepción original, recién se lograría realizar y exhibir tiempo después.



Figura 5. Sin título (2016), de la serie *Revelados*.

Revelados (2012-2016) consistió en una instalación en espacio público de una serie de efigies recortadas de ampliaciones a tamaño natural de retratos tomados en el estudio Fotografía Central (1863-1935) –comúnmente conocido como el estudio Courret, el más prestigioso de Lima en su época– parte de cuyo archivo se encuentra conservado en la Biblioteca Nacional del Perú. *Reencuentro*, por su parte, tiene su

origen en un archivo mucho más modesto: un par de cajas con negativos de un fotógrafo del distrito del Rímac que Astrid Jahnsen compró, sin conocer su contenido, en una página de ventas online que ofrece, entre otras cosas, objetos de segunda mano. *Reencuentro*, además, carece, como proyecto, de una forma definitiva, pues quedó inconcluso.

En el caso de *Revelados*, asistimos nuevamente a cierto imperativo moral, esta vez vinculado con el archivo mismo, como repositorio de imágenes fotográficas y, por tanto, como lugar de la memoria siempre amenazado por el riesgo del olvido. La puesta en escena de la instalación (que se realizó en varios días consecutivos de julio del 2016 en diversos puntos del centro de Lima antes de ser llevada a la galería Pancho Fierro de la Municipalidad de Lima) tomaba la forma de una protesta callejera en que los personajes fotografiados por Courret enarbolaban pancartas con lemas como “sin pasado no hay futuro”. Este proyecto se exhibía en la galería conjuntamente con otro, titulado *Fotografía Central*, que consistía en imágenes tomadas con la técnica del colodión húmedo –que el propio Courret usara en sus inicios como fotógrafo–, en el interior del viejo local del estudio Courret, también como una forma de denuncia acerca del abandono en que está sumido el histórico local.

Reencuentro tomó forma a partir de una serie de casualidades. Al imprimir copias de las imágenes contenidas en los negativos que había comprado, Jahnsen descubrió que correspondían a un pequeño estudio de barrio y quiso buscarlo, siguiendo la anotación de una dirección que había en uno de los sobres que contenían los negativos. Cuando llegó al lugar, no encontró el estudio fotográfico de Gregorio Torres, sino un almacén, pero igual comenzó a fotografiarlo. Eso llamó la atención de uno de los vecinos, quien se acercó a preguntarle qué hacía. Cuando Jahnsen le explicó y le mostró las fotos que había comprado, él reconoció a varios de los retratados y decidió darle a Astrid un paseo por el barrio para presentarle a los vecinos de antaño que aún vivían ahí. Resultó que ese vecino que la había abordado trabajaba enmarcando fotografías, que una de las señoras a las que le presentó era una ex



Figura 6. Gregorio Torres, Sin título (ca. 1950).



Figura 7 y Figura 8. Sin título (2014), de la serie *Reencuentro*.

campeona de marinera limeña y que otra de las familias que conoció ese día vivía de organizar eventos. De todo ello surgió la idea de hacer un reencuentro de los antiguos vecinos del barrio, con marinera, jarana y una exposición de las fotografías encontradas por Jahnsen. Así, el antiguo barrio revivió, aunque fuera solo por esa tarde de 2014.

Jahnsen seguiría su investigación y comenzaría a reconstruir la historia de ese tradicional barrio del Rímac que se vio súbitamente transformado a mediados del siglo pasado

por la construcción del puente Santa Rosa y la ampliación de la avenida Tacna, que lo partieron en dos, así como por los migrantes andinos que llegaron a instalarse en él. Al final, sin embargo, los múltiples proyectos que tenía en mente no se concretaron y el proyecto iría perdiendo impulso y comenzaría a desvanecerse.

De *Revelados* y *Reencuentro* surgirían otras dos certezas que darían forma a lo que vendría. En primer lugar, las amplias posibilidades que ofrecía el trabajo sobre los archivos y, en segundo, que ese trabajo implicaba la posibilidad de negar lo que los archivos en sí parecían decir y comenzar a hacerlos decir otra cosa:

A través de estos proyectos comprendí que tenemos el poder de modificar la historia. La fotografía me enseñó que esta es una opción y [que] no necesitamos la ficción, digamos que la única ficción de estos proyectos no está en el acontecimiento sino en el poder del narrador. El mecanismo narrativo que usé confirma que el archivo funciona sobre el futuro. (A. Jahnsen, comunicación personal, 6 de agosto de 2022)

DE RODILLAS, LA MIRADA PERDIDA Y TELÓN DE FONDO

Terminada la exposición *Fotografía Central/Revelados*, Jahnsen seguiría comprando acervos fotográficos –o, si se quiere, enriqueciendo su propio archivo, que empezó a incluir también publicaciones ilustradas– y buscando una manera de trabajar con ellos. Llegado un punto, Jahnsen dio con un dispositivo creativo que ha seguido utilizando hasta ahora: comenzó a refotografiar las imágenes de los materiales de su archivo con un lente macro. Con ello lograba un doble efecto: un desenfoque en ciertas zonas y un enfoque con gran aumento en otras. Esto permite una fragmentación o una descontextualización de la imagen (por medio del desenfoque) con respecto a la imagen original o a la página impresa en que aparece. De este modo empezamos a verla como algo distinto y, en el caso de las imágenes impresas en publicaciones ilustradas, como algo en sí mismo y no como una ilustración que está al servicio de otro discurso. Por otro lado, y de manera complementaria, el gran acercamiento

permite ver el grano de la emulsión fotográfica o la trama de puntos que componen la imagen sobre el papel.

Si bien al principio no fue evidente qué podía significarse con este procedimiento, sí quedó claro, desde un inicio, que era un hallazgo estético y un poderoso medio de creación de sentido. Solo un tiempo más tarde, una vez que Jahnsen comenzara a trabajar en *De rodillas*, *La mirada perdida* y *Telón de fondo*³, yo empezaría a entender el sentido de ese dispositivo como la creación de una metáfora: lo que hace el dispositivo es revelar la trama de la que está hecha, físicamente, la imagen (el grano, la matriz de puntos). Al hacerlo –si uno lee la idea de *revelar la trama* como referida al plano conceptual–, devela la trama ideológica de la que la imagen forma parte. Con ello, Jahnsen encuentra una herramienta poderosa para una resignificación crítica de las imágenes.

De rodillas se crearía sobre un conjunto de 82 libritos de edición artesanal (producidos probablemente entre los años 1950 y 1980) que Jahnsen compró de un sitio de ventas *online* y que contenían relatos de alto contenido sexual ilustrados con fotografías entre eróticas y pornográficas salidas de diversas fuentes –algunas al parecer tomadas *ex profeso*, otras sacadas de distintas publicaciones–. De acuerdo con la artista,

Comencé a hacer refotografías de las fotos que me dieron los vecinos del barrio del Rímac para *Reencuentro*. Pero este fue solo un ejercicio, no tenía forma. La primera vez que entiendo las posibilidades de esta práctica es en un proyecto en el que utilicé las fotografías de mi abuelo. Cuando siento que le estoy robando la mirada, comienzo a entender las posibilidades de lo que

3 *De rodillas* se exhibió en marzo del 2018 en la galería El Ojo Ajeno del Centro de la Imagen, mientras que *Telón de fondo* y *La mirada perdida* se presentaron conjuntamente bajo el título de *Herencia* en la Sala Luis Miró Quesada Garland de la Municipalidad de Miraflores en octubre del 2019. En cualquier caso, los tres proyectos pertenecen a una misma época creativa de Astrid Jahnsen y, con distintos énfasis, comparten las mismas premisas y el mismo dispositivo creativo al que ya he hecho alusión.

estaba haciendo. Creo que llega un momento en que se cruzan las variables y descubres algo nuevo. Y, como siempre, la información llegó (me escribieron para ofrecerme esos libros) en el momento preciso. Los libros pornográficos eran el material perfecto para verificar el dispositivo. (A. Jahnsen, comunicación personal, 6 de agosto del 2022)

Desde inicios de los años setenta, la mirada ha sido un tema recurrente de reflexión en diversos ámbitos y vinculada con distintos cuerpos teóricos. Es habitual situar los primeros usos del término en *El ser y la nada* de Jean-Paul Sartre (1993, pp. 281-329), en el contexto de sus investigaciones fenomenológicas acerca de la constitución de nuestra conciencia encarnada –la mirada, la nuestra y la de los otros, como una de las fuerzas que configura nuestra conciencia de nosotros mismos como cuerpos y como actores sociales–. Pero es en los años setenta en que el término se relaciona decididamente con las artes visuales y con una perspectiva de género a partir de uno de los ensayos de John Berger en *Modos de ver* (Berger et al., 1972, pp. 45-64) y del artículo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* de Laura Mulvey (2003, pp. 44-52), quien acuñaría la frase *la mirada masculina* (*the male gaze*) que, desde entonces, ha cobrado vida propia (Laing & Willson, 2020, pp. 1-2) para aludir a un abanico de fenómenos vinculados con la visualidad, el poder y las diferencias de género.

Coincidiendo con estas ideas, Astrid Jahnsen reconfigura la mirada de las fotografías de los libritos eróticos que había comprado a partir de este dispositivo visual. Si hubiera que escoger un caso con el que poner en evidencia la mirada masculina, ese muy probablemente sería el de la pornografía. En el catálogo de la exposición de *De rodillas* en la Pinakothek der Moderne de Múnich, Georges Didi-Huberman analiza algunas de las particularidades de la mirada en las fotografías de Astrid Jahnsen en este proyecto. Dado que su texto está incluido en este número de *Fot.*, no ahondaré demasiado en esos detalles. Baste, aquí, con citar a la propia Jahnsen:

Al desarrollar este proyecto quería que mi mirada fuera evidente, que la gente comprendiera al ver las imágenes que yo estaba

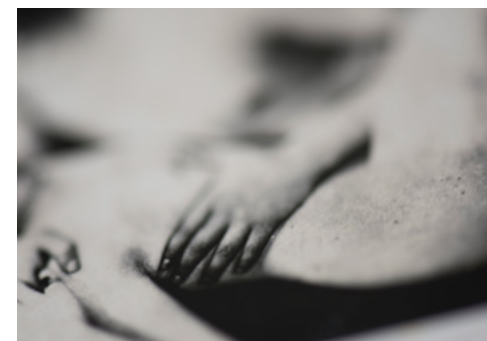


Figura 9 y Figura 10. Sin título (2017) de la serie *De rodillas*.

presente. [...] lo más importante en este proyecto era dejar en claro que mi mirada tenía una intención, que había una actitud. Es por eso que los libros pornográficos fueron el material perfecto: yo sentía un rechazo hacia lo que estaba viendo y entonces el juego de desenfoque y enfoque me permitía defenderme. Mientras tomaba estas fotos [...] entendí que estaba imponiendo mi mirada sobre la mirada original, pero además, en este proceso ponía también en evidencia la mirada del fotógrafo de las fotos originales. Pero no solo eso [...] estaba también imponiendo otro discurso, uno que contradecía la violencia del primero. (A. Jahnsen, comunicación personal, 6 de agosto del 2022)

La selección de los detalles por medio del recuadre, los ángulos sesgados, las fragmentaciones de las imágenes originales, la presencia borrosa de los textos eróticos que les sirven de marco y los espacios en blanco de distintos tamaños que Jahnsen deja alrededor de sus versiones de las fotos de esos libritos eróticos son las marcas de esta mirada que se superpone a la original y la desestabiliza, desbaratando

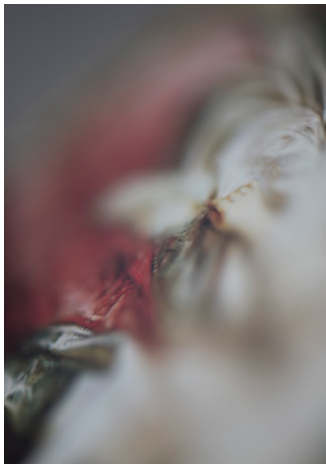


Figura 11 y Figura 12. Sin título (2018), de la serie *La mirada perdida*.

el mundo de ficción de los libros originales y denunciando la objetualización de la mujer.

Es importante destacar cómo se juntan aquí varios de los hilos que he ido mencionando y dejando sueltos a lo largo de este texto. Por un lado, estamos ante una conciencia de la capacidad de la fotografía para crear memoria, de su inherente poder de archivo, y del hecho de que ese poder se puede ejercer inclusive sobre las imágenes fotográficas mismas. Estamos también ante el trabajo artístico guiado por un imperativo que tiene partes iguales de emocional, moral y político. Tal como lo deja entrever Didi-Huberman en su texto sobre *De rodillas*, hay en estas imágenes un intento por liberar a estas mujeres cautivas del deseo y la opresión masculinos (Didi-Huberman, 2022, pp. 25-28). También está presente, aquí, la certeza de que el archivo, si bien parece estar anclado en el pasado, está en realidad orientado al futuro y que esa orientación depende de quien lo interpreta.

En los próximos dos proyectos, *La mirada perdida* y *Telón de fondo*, el archivo del que Astrid Jahnsen echaría mano serían imágenes de algunos de los libros de la biblioteca de su abuela: una colección de libros de arte titulada *Diamantes del arte* (Ediciones Toray, 1967), en el caso del primer proyecto, y una edición de 1956 de la *Enciclopedia Británica*, así como una de 1962 de la *Collier's Encyclopedia*, en el caso del segundo. Aunque sin mencionarlo, *La mirada*

perdida es una suerte de respuesta al famoso ensayo de John Berger mencionado líneas arriba. En él, Berger nos ofrece un recorrido por la representación del cuerpo femenino en la historia del arte occidental a la vez que se encarga de señalar la ausencia del mismo tipo de representaciones del cuerpo masculino. En otras palabras, señala que en el arte (y en muchas otras imágenes –publicitarias, pornográficas, cinematográficas, etc.–) la mujer existe casi solo para ser contemplada como objeto de deseo masculino.

A estas alturas, esto ciertamente no es una novedad, pero la historia de *La mirada perdida* es la de Jahnsen como una niña que lee los libros de arte de su abuela y, en algún momento posterior, se da cuenta de que la colección estaba dedicada exclusivamente a pintores hombres. Es el darse cuenta de que vivía en un mundo definido por la mirada masculina, es más, en un mundo que no tenía lugar para la mirada femenina, para su mirada. Como respuesta a lo constatado en su propia educación y en discursos como el de Berger, el proyecto es, tal como Jahnsen lo describe, un fallido intento por devolverle a los modelos de los grandes maestros del arte una mirada propia: si estuviésemos en su lugar, ¿qué verían ellas? ¿Cómo verían su propio cuerpo?

Para hacer ese proyecto intenté imaginar la mirada de las retratadas mientras posaban para el artista. Al principio imprimí una de las

imágenes al tamaño de la persona retratada y me puse a tomar fotos desde la perspectiva de sus ojos, pero esto no funcionó y comencé a tomar fotos desde las imágenes de los libros y, finalmente, llegué a tomar imágenes abstractas donde algo se ve, pero no funcionaban. Este trabajo pienso que es pura intención, pero finalmente llegamos a entender que, por más que queramos imaginar que podemos rescatar esa mirada perdida de la mujer, finalmente es un imposible. (A. Jahnsen, comunicación personal, 6 de agosto del 2022).

Las líneas de trabajo señaladas al final del primer apartado de este artículo vienen al caso al abordar *Telón de fondo* de Astrid Jahnsen. En este proyecto se juntan la idea de utilizar el archivo de la memoria colectiva para enrostrarnos sus lados oscuros (o, quizá sería mejor decir, olvidados, pasados por alto), la descontextualización y la fetichización (aunque esta última tiene un sentido inverso en el proyecto⁴) y el convocar y poner en escena todo un contexto cultural para mostrar sus falencias.

En *Telón de fondo*, Jahnsen vuelve más parca su refotografía –en comparación con *De rodillas* y *La mirada perdida*–, pues la mayoría de las imágenes que componen la serie son simples detalles amplificados y descontextualizados. Pero toma como material de archivo y punto de partida imágenes sacadas de textos consagrados como la visión objetiva y certera del mundo: las enciclopedias que fueron fundamentales en su educación de niña. Si en los libros de la colección de arte las mujeres estaban presentes solo como objetos de contemplación en algunas de las obras, en las enciclopedias con las que hacía sus tareas del colegio las mujeres estaban casi ausentes: no solo había pocas entradas dedicadas a personajes femeninos, sino que no había una sola mujer entre los editores de esos repositorios del saber universal. Una búsqueda de la presencia femenina en esas páginas arrojaba casi únicamente

4 La información que se puede recuperar acerca de las mujeres en que Jahnsen centra su mirada es demasiado escasa (a fin de cuentas son solo parte del telón de fondo de las imágenes) de modo que lo que se fetichiza, se podría decir, es la trama misma de las imágenes.

apariciones incidentales como parte del “telón de fondo” de fotografías que ilustraban temas que nada tenían que ver con la aparición de mujeres en las imágenes. El imperativo, que ya he mencionado antes como parte de los proyectos de Jahnsen, aquí se volvía político: la denuncia de una mujer que se ha dado cuenta de que su educación, de que la imagen del mundo en la que ha crecido, ha dejado fuera, inclusive en sus recuentos más exhaustivos y depurados, la mirada, la perspectiva e inclusive la acción de las mujeres.

Uno de mis ejemplos favoritos es el de la imagen de un grupo de mujeres reunidas en círculo frente a un estrado, en algún tipo de ceremonia. Estas anónimas protagonistas de la fotografía de Jahnsen parecen ser, en la imagen original, un comité de cierta relevancia en una fábrica en California que ostenta un enorme afiche que lleva una imagen de la Estatua de La Libertad junto al lema “You save America”. La imagen ilustra la entrada “Propaganda”, del tomo 19 de la *Enciclopedia Collier's* y la leyenda hace referencia al esfuerzo de guerra llevado a cabo en el frente interno durante la Segunda Guerra Mundial. Pero ni en la leyenda ni en la foto original se destaca el papel –por lo demás fundamental– de las mujeres en dicho esfuerzo. En otras imágenes de *Telón de fondo*, las historias parecen ser menos políticas, más sentimentales y hasta solitarias. Pero Jahnsen se asegura, cuando las exhibe, de acompañarlas por los tomos de las enciclopedias de las cuales provienen, porque las historias particulares no son lo importante, sino el constante modo en que las mujeres que protagonizan estas historias son relegadas a ese fondo sin tematizar.



Figura 13. Sin título (2018), de la serie *Telón de fondo*.

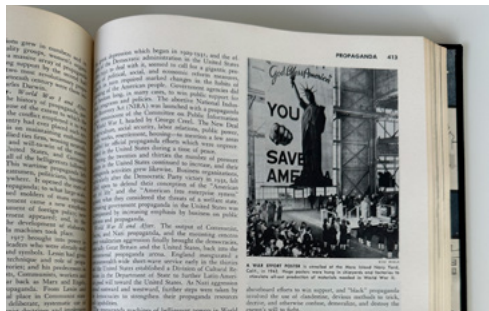


Figura 14a. Enciclopedia Collier's, tomo 19, edición 1962, entrada "Propaganda" (detalle).
Figura 14b. Sin título (2018) de la serie Telón de fondo.

Con su particular fiebre de archivo e impulsada por imperativos autoimpuestos, Astrid Jahnsen ha pasado de un trabajo artístico basado en una relación casi anecdótica con los archivos a abordar de manera crítica –refotografiando para deconstruir y deconstruyendo para mostrar la necesidad de construir algo nuevo– diversos discursos visuales, hasta llegar a tomar por asalto el patriarcado en ese sacrosanto lugar de la cultura: la enciclopedia. Se puede pensar que hoy, quizá, ya nadie lee enciclopedias. Pero la labor de desmontaje de la mirada masculina en nuestra visión del mundo no termina con la crítica de los libros con los que algunos nos educamos. Es, a todas luces, un trabajo constante y abierto al futuro. ●

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Berger, J. Blomberg, S., Fox, C., Dibb, M., & Hollis, R. (1972). *Ways of seeing. Based on the BBC television series with John Berger*. BBC; Penguin.

Didi-Huberman, G. (2022). On "decaptivating" images. En Jahnsen, A. (2022). *On your Knees* (pp. 25-28). Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

Enwezor, O. (2008) *Archive fever: Uses of the document in contemporary art*. International Center of Photography; Steidl Publishers.

Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.

Laing, M. & Willson, J. (Eds.). (2020). *Revisiting the gaze. The fashioned body and the politics of looking*. Bloomsbury Visual Arts.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. En: A. Jones (Ed.). (2003). *The feminism and visual culture reader* (pp. 44-52). Routledge.

Sartre, J.-P. (1993). *El ser y la nada*. Altaya.



«DESCAUTIVANDO» LA IMAGEN¹ Georges Didi-Huberman

U no podría decir de las imágenes pornográficas encontradas y re TRABAJADAS por Astrid Jahnsen en su serie *De rodillas*, que estas han sido, desde el inicio, dos veces cautivadoras: de un lado, hicieron cautivas a las mujeres fotografiadas en ellas, prisioneras de un procedimiento extremadamente preciso, tan alienante como podrían haberlo sido los protocolos fotográficos de identificación policial o aquellos, psiquiátricos, de la exhibición coaccionada de síntomas –digamos de sufrimiento– delante del ojo de la cámara; de otro lado, estas fueron producidas para cautivar, es decir, para fascinar –otra prisión, mental, esta vez– la mirada de los compradores de estas imágenes, primero y ante todo el ajedrecista peruano Felipe Pinzón Sánchez, quien probablemente también coleccionaba (o escribió) los breves relatos eróticos exhibidos aquí por Astrid Jahnsen en contrapunto a sus imágenes.

La artista tuvo en sus manos el archivo de un deseo: aquel del fotógrafo o director de escena, del proxeneta quizás, y del cliente, evidentemente. Pero, al mismo tiempo, este no era otra cosa que el archivo de una opresión: aquella de las mujeres reclutadas para jugar este juego. ¿Qué hacer de este complicado archivo? ¿Por qué querer adquirirlo? ¿No había,

1 La versión francesa original de este texto se titula *Décaptiver l'image*; ha sido publicado, traducido al inglés por Jill Canton y al alemán por Nikolaus G. Schneider, en Astrid Jahnsen, *On Your Knees*, catálogo de la exposición homónima presentada en la Pinakothek der Moderne de Múnich, del 25 de mayo al 25 de setiembre del 2022. La presente traducción estuvo a cargo de Carlo Trivelli y se basa principalmente en la versión inglesa, con atención al original francés.

El texto se publica aquí por cortesía de Georges Didi-Huberman y la Pinakothek der Moderne gracias a las gestiones de Franziska Kunze.

acaso, en algún lugar, una fascinación secreta –que pasó por ahí como una brisa, pero que se fue enseguida– frente a este lazo profundo y tan poderoso, este lazo de poder y alienación que encubre cualquier dialéctica del deseo, como Hegel había demostrado y, más tarde, Sartre, Kojève o Lacan (una tradición de pensamiento que Judith Butler habría querido estudiar en su primer libro¹). ¿Qué otras imágenes, sobre todo, podrían derivarse de imágenes tales? ¿Cómo «descautivarlas», cómo criticarlas y, al mismo tiempo, dejarlas en libertad?

Primero que nada, reformulándolas. Tomemos, por ejemplo, esa fotografía de la serie *De rodillas* producida al recortar y volver la imagen original prácticamente ilegible (fig. 1). Inicialmente vemos dos brazos, uno estirado hacia arriba, el otro, hacia abajo. Uno no comprende bien qué pasa exactamente (que es aquello que la imagen pornográfica generalmente pretende: mostrarnos «exactamente» lo que pasa entre dos cuerpos). La impresión que se tiene es, más bien, la de la puesta en marcha de una dolorosa tensión: lo que hay, aquí, es la acción de ciertas fuerzas en contra de otras. Uno presiente una dialéctica del poder sobre los demás y, sin duda, también de la crueldad. En el intersticio de los dos brazos, un rostro femenino aparece fugitivamente, perdido en las sombras (de modo que, cada vez que miro la imagen de nuevo, ya no puedo encontrar ese rostro: me obliga a hacer un esfuerzo de atención para discernirlo en el juego de luces y sombras).

Todo aquí apunta a la opresión: los contrastes son violentos, las diagonales también. Uno no ve más que segmentos de miembros extendidos unos al lado de otros. Hay como un debate –un combate en el que alguien lucha indefenso– inmóvil. El espacio se compone de manera tal que envuelve, que encierra a esta mujer, cuyo rostro se pierde, allá abajo, en el intersticio. Todo aquí es traba,

atadura, dispositivo de captura, acto de inmovilización y coacción, algo a lo que la lengua francesa se acerca bastante bien con la palabra *fascine* (que designa un manojo apretado de ramas y que no deja de tener que ver con la fascinación –esa captura de un otro–, de un lado, y, de otro lado, con el fascismo mismo). Hay, por encima y en contra de esta mujer, una completa operación abyecta: un dispositivo de captura que, sin embargo, también evoca algo como un matadero. Todo eso que la operación formal de Astrid Jahnsen permite a la vez intensificar (como si uno entrara en el informe caos de su violencia), distanciar (ya que, a fin de cuentas, no se ve nada explícito) y, sobre todo, criticar (en el sentido de que lo insoportable es tan pasado por alto como designado en sí mismo).

En otra imagen de la serie *De rodillas* uno ve el rostro de una mujer, quizá la misma mujer que en la fotografía anterior (fig. 2). Ella está echada sobre su espalda. Su desnudez no ha sido escamoteada –seno, axila, brazo levantado o, uno podría decir, abandonado– y, sin embargo, no ha sido colocada por la artista en el centro del campo visual. Aquí, una vez más, la exhibición pornográfica ha sido desencuadrada, reencuadrada y «descautivada». El centro, aquí, es el rostro como si finalmente saliera de las sombras. Pero lo que me llama la atención de inmediato de estos ojos, abiertos pero extrañamente soñadores, es el hecho de que el abandono físico al deseo del otro esté teñido de tan insondable tristeza. Ojos tristes y soñadores: como si esta mujer ensayara, en medio del tumulto sexual, voyerista y sin duda colectivo con el que tiene que lidiar, mantenerse mentalmente a solas, pensarse en otro lugar.

Uno se atreve a suponer, frente a esta imagen, que esta mujer, en el corazón mismo de su encrucijada, sin protestar contra ella, preservó como pudo –es decir, solitaria, calladamente, sin un solo gesto de rebeldía– su facultad de imaginar, su libertad para «viajar mentalmente» muy lejos de la trampa en la que estaba concreta y físicamente cautiva en ese momento, sujeta a la violencia de los hombres reunidos alrededor de ella. Prisionera, buscó escapar a través del túnel secreto de su mirada hacia un

vago más allá. Pero lo que nos da tal impresión, lo que configura una tal *Stimmung*, no se debe solo al reencuadre que dirige nuestra atención al rostro y los ojos de esta persona. Se debe a la horizontalidad misma de la imagen; porque es esto lo que pone de relieve el espacio vacío que hay encima, donde nada se puede ver y, por lo tanto, todo se puede imaginar: de ahí la mirada perdida, esa mirada que parece volcada al interior y a la vez abierta a la oscuridad que se cierne sobre ella.

Y luego, a la derecha, pasa algo nuevo y de lo más importante. Hay un borde, una frontera abierta sobre un espacio en blanco. Es nuevamente un acto de desencuadre: de liberación, de «descautivación». Se abre, a partir de ese borde, una posibilidad de aire libre, como una esperanza de emancipación. Por encima de todo, este borde es una suerte de pliegue convexo que avanza hacia nuestra mirada, como los labios que de golpe se harían más visibles en el rostro de alguien que se pusiera a hablar. La zona liminal es incluso la única que está nítida en la imagen: la única que realmente se acerca a nosotros. ¿No será por esta zona, justamente, por la que la cautiva puede imaginarse escapando?



Figura 1



Figura 2

Este pliegue de nitidez bien podría resultar de gran importancia teórica. Su discreta singularidad nos aleja del mundo de las mujeres atrapadas en la puesta en escena pornográfica. ¿Pero a qué nos acerca? Astrid Jahnsen recurre a diversas técnicas formales –desencuadres, matices de enfoque y desenfoque, importancia otorgada al fuera de campo de las escenas pornográficas, aparición de fragmentos de texto, diferencias de grano, de materiales fotográficos– para introducir, en esta iconografía del contrato perverso, la dimensión crítica de un escape figural (no figurativo, en consecuencia: ni narrativo ni iconográfico).

Es significativo que, en su representación filosófica de la dialéctica del deseo, Judith Butler haya antaño pasado por alto el pensamiento de Georges Bataille. Signo, de nuevo, de una suerte de logocentrismo propio del campo filosófico. Ahora bien, Bataille no solo avizoró –bajo el nombre de erotismo– una forma dialógica del deseo que pudiera escapar a un puro y simple relato de amos y esclavos, sino que también cuestionara la primacía del logos filosófico mismo; él había encontrado en la dialéctica de la forma y de lo informe una vía –una «gaya ciencia» literaria y visual– capaz de imaginar las posibilidades de un deseo sin dios ni amo². ¿Cómo podría un feminismo consecuente sobrevivir hoy sin prestarle atención a las formas poéticas y a los formantes de lo visible inclusive en sus momentos informes? ●

17/11/2021

1 J. Butler (1987). *Subjects of Desire. Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*, Columbia University Press. Edición en español: (2012) *Sujetos del deseo. Reflexiones hegelianas en la Francia del siglo XX* (E. Luján, Trad.). Amorrutu.

2 Bataille, G. (2017). *Courts écrits sur l'art* (1928-61). Lignes. Cf. G. Didi-Huberman (2019) *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (edición corregida y aumentada). Macula.