

RESEÑAS

**BREVE HISTORIA DEL OJO.
SOBRE *LA INVARIANTE TEMPORAL*,
DE MARCELO GROSMAÑ**

Paola Cortes Rocca

Universidad Nacional de las Artes – Universidad Nacional de Tres de Febrero, CONICET

Crítica cultural, trabaja el cruce entre escritura y visualidad. Es licenciada en Letras (UBA) y doctora en Romance Languages and Literatures en (Princeton University). Actualmente es Investigadora del CONICET, Profesora Adjunta de Crónica (UNA) y docente de la UNTREF. Es autora de El tiempo de la máquina y de varios ensayos sobre fantasmas e imaginación política, imagen y residualidad, estética y activismo publicados en October, Iberoamericana y Journal of Latin American Cultural Studies, entre otras revistas.

Contacto: pcortes@untref.edu.ar

ORCID: 0000-0001-9510-6243

Microescopía plebeya

La Invariante Temporal, el libro de Marcelo Grosman recientemente publicado por Arta Ediciones, reúne su obra desde 1989 al presente y se abre con una serie titulada “Micropolítica”. Se trata de un conjunto de imágenes tomadas entre 1989 y 1997 en el que se ven algunos paisajes destartalados, los estertores de una fiesta, personas y niños con armas y hasta una chica con moños y perritos. El título evoca, por supuesto, a Michel Foucault y su noción de redes deslocalizadas de ejercicio y resistencia al poder, pero Grosman lo traduce, de inmediato, en términos locales. El fotógrafo despliega aquí, un régimen escópico atento al detalle, a lo menor o a lo ordinario; una micro-escopía que se lleva la última palabra o la mirada definitiva sobre lo macro. Este régimen visual que marca los comienzos de Grosman como fotógrafo, impone su patrón de lectura para las dos series que le siguen a esta: “El combatiente” y “Biopolítica”.

Elijo aquí dos fotos. La primera pertenece a “El combatiente” y muestra a un militar que ofrece su valeroso perfil para el retrato, pero posa –inadvertidamente o no– sobre un cartel con la palabra “Peligro”, para arrancarnos una sonrisa sobre el malentendido entre lo que la institución castrense cree o dice combatir y el peligro que efectivamente encarna y representa. La segunda es de “Micropolítica” y muestra a un joven o una joven que vende emblemas varios, dispuestos en racimos cual chucherías, con su cuerpo inmenso en primer plano y una esvástica colocada en el centro del campo visual. Sólo que no se trata de un blasón impreso en una majestuosa bandera, sino de un garabato hecho con birome – el gran invento nacional–, sobre una caja de cartón cualquier.

¿Qué muestran estas fotografías de gente que porta con orgullo un uniforme o que escudriña armas de distinto calibre? ¿Qué dicen estas imágenes sobre las formas legítimas o ilegítimas de la violencia en convivencia con las escenas de esparcimiento y ocio? ¿Que la

política está hecha, no sólo de grandes cosas o grandes ideas sino, sobre todo, de pequeños gestos y detalles que calan hondo en los sujetos? ¿Que el microfasismo no son las masas sino esa vulgar caja de cartón? ¿O que esta es nuestra versión latinoamericana y pobre de los grandes relatos del siglo XX? Sí, seguramente muestran y dicen algo de todo esto.

Sin embargo, lo más potente de esas imágenes no es tanto lo que muestran sino lo que las hace posible, lo que no muestran pero funciona como condición de posibilidad de lo que se da a ver. El fotógrafo, que también dispara aquí, no es alguien abocado al registro de tipologías sociales como lo fue August Sander o Robert Frank, tampoco es un periodista que tiene como la mayoría de los fotoperiodistas, al fotógrafo de guerra como su fantasma superyoico. Ni siquiera es Nan Goldin retratando a los suyos. Porque la mirada que está atrás o delante de estas fotos de Grosman ya no es ni la de los años 30s, ni la de los 60s, ni siquiera la de los 80s. No se trata del hombre del catálogo, ni del testigo-espía, metido en un territorio ajeno o propio.

Estas fotos de Grosman registran, sobre todo, el modo en que mirábamos en los años 90s. Ese ojo tan datado era capaz de advertir el artificio y entender rápidamente que los uniformes son un disfraz como toda ropa y que la pose castrense es una pose, como la de la diva, la drag, el oficinista o el ama de casa. Porque todo era una construcción y una pose y porque en los 90s nos enorgullecíamos de poseer el saber, el conocimiento de los códigos para no caer en la estafa de lo auténtico. Teníamos mucho Cindy Sherman, mucho Madonna encima.

El ojo de Grosman no relojea con desdén por encima del hombro, no es el ojo de alguien que se cree arriba, afuera o más allá de ese circuito. Se trata de una lente doble, que como la de algunos de sus más lúcidos contemporáneos –y me refiero aquí a Alberto Goldenstein o Marcos López, para citar apenas un par de nombres–, si bien apunta con pícaro ironía al detalle defectuoso, también practica una absoluta compasión por aquello que se vuelve blanco de la cámara. Compasión por el militar con los lentes torcidos, compasión por por las uñas mal pintadas de la mujer orgullosa de su arma de fuego y también por ese humilde parque de diversiones del que quedó sólo una fachada. Compasión por lo viviente: por esas parejas que en la serie que sigue –titulada “Biopolítica” y tomada en realidad, durante el primer lustro del siglo XXI– se abrazan sobre un fondo tan artificioso como los colores de la patria. Compasión por

esos cuerpos reales –diríamos hoy–, que posan con dignidad para la cámara.

En realidad, compasión no es la palabra correcta. Hay algo de eso, pero se trata más bien de una sencilla honestidad con lo viviente y lo menor. Las imágenes que Grosman toma en la larga década del 90, nos hablan de un momento en la historia del ojo dominado por lo que podríamos llamar una microscopía plebeya. Un verdadero compromiso con el acto de mirar que no sólo no rehúye, sino que necesita de una pizca de distancia y de ironía. Una mirada que no pierde su ética y se ríe un poco, pero también se sabe parte de ese mundo plebeyo, o como lo diría Borges, no fuera sino parte de este destino sudamericano.

El archivo como virus

En 1876, con la publicación de *L'uomo delinquente*, Césare Lombroso desata el nudo que unió, desde el Iluminismo, razón y libre albedrío con legalidad y delito. La nueva "ciencia" criminológica, define de manera novedosa la trasgresión a la ley, ya no como resultado de la voluntad, sino como efecto de algo que residen en un más allá o un más acá del sujeto y está cifrado en su cuerpo. Así, el "criminal nato", tal como lo define Lombroso, posee una serie de rasgos físicos (una forma particular de la frente, orejas, cráneo, etc.) que permiten su detección incluso antes de que efectivamente transgreda la ley. Dotado de características morfológicas diferentes, entonces el criminal es una suerte de una partición de la especie y el criminólogo puede ser una cruce entre médico y abogado pero es, sobre todo, un especialista en paleontología social, como lo dirá el argentino Ramos Mejía. Para proceder luego a la rigurosa catalogación de tipos delictivos: el compadre, el canalla, el huaso, el guarango.

La confianza en que hay un lazo secreto pero firme entre la superficie de los cuerpos y la profundidad invisible de la vida psíquica fundamenta el vínculo entre la criminología y el realismo de fines del siglo XIX. La novela decimonónica será un desfile de proletarios y advenedizos, herederas, periodistas y zapateros que funcionarán como tipos sociales, construcciones que en su medianía representarán a los de su clase. Y la noción de tipo social teorizada por Georg Lukács será mucho más que un gran procedimiento literario para volverse aquello que permita a la literatura también entrar en diálogo con las taxonomías del mundo vegetal y animal, en una suerte de intento clasificatorio que haría coincidir clase social y especie. Tanto el escritor como el criminólogo funcionarán como

una cámara con la visualizar los secretos, ocultos en los cuerpos, de la vida social y política.

En la primera década del nuevo milenio, Marcelo Grosman produce una obra que cruza ambas categorías. Y digo cruza en el sentido biológico del término, porque las piezas de *Guilty!* son objetos mestizos que resultan de la puesta en imagen de ambas hipótesis. Toman el momento constructivo y la medianía de la teoría estética, la pasión clasificatoria de la medicina legal y la hipótesis especista del lazo que une a ambas. O mejor aún, producen un efecto de superposición de lecturas: nos obligan a ver la criminología en clave estética, como relato finisecular y fábula nacional. Y a su vez, apuestan a la capacidad de diagnóstico o a la fuerza de verdad de los proyectos estéticos.

El título de la serie actualiza estos vínculos para traerlos al presente a partir de eso que hoy llamamos *profiling*. Grosman literaliza el mecanismo de construcción y representación y lo vuelve un procedimiento visual: superpone una serie de retratos de criminales –que actualiza con los archivos del lugar en el que se muestra esta obra– y obtiene un rostro inexistente, el rostro del criminal medio o típico. La obra desnuda así, la hipótesis visual que subyace al tipo social del realismo y criminal nato de Lombroso y la criminología decimonónica. Se toma en serio esos discursos y los lleva hasta el absurdo, produciendo una imagen que viola una de las características centrales del medio fotográfico: la idea de que toda foto es foto de algo que existió. Aquí es componente indicial de la imagen queda sepultado bajo capas y capas de rostros. El resultado final es una imagen que, en su absoluta iconicidad confirma el carácter ficcional de la criminología.

El resultado es profundamente paradójico. La serie de retratos de *Guilty!* son imágenes de personas que no existen y que resultan de un experimento fotográfico que ha hecho los deberes y llevado a la imagen, las hipótesis constructivas del positivismo finisecular. Se comprueba así, la dudosa validez científica del vínculo entre biología y legalidad. Y por otro lado, su vigencia como narrativa social, como novela contemporánea sobre la legalidad. Porque lo que vemos y, literalmente, nos mira en estas imágenes de Marcelo Grosman son los rostros de aquellos que llevan esa narrativa sobreimpresos en la piel. Son los excluidos de la ciudadanía ahora global, aquellos que más que criminales son hoy, sospechosos. Cuerpos a la intemperie encerrados en la monocromía, cuerpos que encienden las alarmas de peligro al cruzar una frontera o al reclamar un derecho que se

supone no deberían merecer. Rostros superpuestos que invierten el flujo de la visión: nos sostienen la mirada y nos dicen que aquello que pensábamos como parte de una episteme caduca tiene una vigencia que pasa inadvertida ante nuestros ojos pero cuyos efectos y cuya actualidad experimentamos diariamente.

En el siglo XXI, y a partir de *Guilty!*, a Grosman lo pica el bicho del archivo. Se vuelve un artista del archivo. Aunque, esto no es totalmente nuevo; de algún modo ya lo era. En el recorrido del micro-bio de los 90s, ya hay un trabajo con esa visualidad que cifra los códigos culturales (el repertorio de poses, vestimentas, identidades). Se trataba de una suerte de archivo inmaterial pero real y compartido. Lo que se inaugura en *Guilty!* y continúa en *Movimiento Perpetuo* o *La Humana Máquina* –las series de 2013 y 2016– es la materialización del archivo. El artista del archivo se vuelca ahora sobre archivos específicos que usa como insumos de su obra: archivos de retratos delictivos, pero también archivos hospitalarios y educativos, archivos de la cultura de masas y de la sentimentalidad personal.

Críticos como Hal Foster o curadores como Okwi Enwezor han subrayado la gran productividad del archivo en el comienzo del nuevo siglo y su proliferación como hipótesis constructiva y organizadora de la obra. A partir de *Fiebre de Archivo* de Jacques Derrida, publicado en francés, en 1995, el archivo se vuelve un paradigma de producción basado en la secuencia, la reiteración, la reproductividad, de un material que se presenta como ya dado –incluso si se ha producido especialmente– y que constituye, como lo advierte Benjamin Buchloh (1999: 32), una “estética de organización legal-administrativa”.

¿Y qué nos dice Grosman cuando hace de la materialidad del archivo, un insumo estético? Al ubicar materiales casi de descarte –iconografía penal, retratos de rockeros aparecidos en revistas de circulación masiva, diagramas corporales, propaganda política y manuales de ejercicio físico, o sencillamente que se hunden en la anonimidad y circulan desvinculadas de sus primeros contextos– en elegantes cajas de madera con iluminación propia, en impresiones de alta calidad y a gran formato, Grosman nos dice que los archivos no están ahí para ser simplemente consultados, porque no son una mera acumulación de datos, cifras, palabras o imágenes. Deben ser instalados, debe ser montados en inmensas cajas de madera o paneles, en dispositivos ópticos que puedan exhibirlos como quien pone en escena lo que siempre estuvo ahí, como la carta robada, sin

ser vista, pero organizando la experiencia. Por eso ya no se trata de imágenes bidimensionales que se cuelgan en una pared o se hojean en un libro, se trata ahora de instalaciones por las que podemos caminar. E incluso cuando el destino final de las imágenes sea una publicación como *La Invariante Temporal*, lo que se incluye no son sólo las imágenes “abstractas” o en su prístina virtualidad y listas para la reproducción en cualquier contexto y soporte. *La Invariante Temporal* elige mostrar también –y esta elección se data con el comienzo del nuevo siglo– el modo en el que Grosman ha instalado el/su archivo visual: fotos ploteadas directamente sobre las paredes, imágenes en paneles colgantes y cajas con iluminación propia, retratos que dialogan con los espacios de exhibición o con la vista que se ofrece incluso desde el exterior del recinto cerrado de la galería.

Desde sus inicios, con *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* –la obra que Marcel Broothaers presenta en Bruselas en 1968 y cuatro años más tarde vuelve a montar en la Kunsthalle Düsseldorf–, la instalación inaugura no sólo el fin de la especificidad medial del modernismo, como lo advierte Rosalind Krauss (2000: 29), sino también un volverse espacio de toda obra. En ese corrimiento hacia la instalación,

Grosman propone, entonces, que el archivo no es un mamotreto polvoriento a consultar, sino un espacio a diseñar, recorrer y habitar. El virus del archivo que toma obras como *Propaganda* –una serie del 2018-2019 que recorre e interviene una visualidad panfletaria– confirma el planteo de David Joselit cuando sostiene que en el siglo XXI, el *readymade* abandona su carácter de dispositivo destinado a desafiar la naturaleza misma del arte europeo para volverse un procedimiento del arte global. Enlazado al archivo, apropiado y difundido en arte global, el *readymade* redefine “la tarea fundamental del artista como un desplazamiento desde la invención de nuevos contenidos, hacia la selección de contenidos existentes”. El *readymade* del archivo o el archivo como *readymade* deja así, su impronta curatorial sobre la autoría y vuelve al artista, una suerte de curador de lo real como (su) obra.

Tiempo y destrucción

Ubicado en cajas con luz propia, superpuesto, intervenido, negativizado y tajeado, el archivo que instala Grosman es –sigue

siendo, como lo fue en las series de los 90s—, antes que nada, un archivo sobre el cuerpo. El cuerpo excluido y el cuerpo gozoso, el que se disciplina y adoctrina, el que se desboca y se regula en el ejercicio físico y la danza, el cuerpo precario y el cuerpo desobediente es ya de por sí, nos dice Grosman, una forma del archivo. Después de todo, ¿qué es un cuerpo sino una máquina (humana, como todas) que almacena, actualiza y proyecta hacia el futuro esa información múltiple, ese conjunto de vivencias y afectos, marcas, cicatrices y deterioros?

En la obra de Grosman el archivo es un bioarchivo: un archivo sobre lo viviente pero también un archivo que toma su modelo de la corporalidad y explora las múltiples redes de almacenamiento y registro: las obras coquetean con lo háptico y con las ganas de tocar y manipular que produce la fascinación archivera. Esta reflexión sobre los sentidos como puertos de ingreso de información y registro de experiencias se despliega en paralelo o en diálogo con las tecnologías de circulación de la imagen que van desde la fotocopia al video, pasando por impresión en papel a dos colores, el estencil y el enmascaramiento, la fotografía analógica y digital, la diapositiva y la imagen lenticular, el collage y el ploteo. En la obra de Grosman, la exploración sobre los mecanismos y tecnologías visuales se lee como variaciones sensoriales y los sentidos que pone en juego el archivo visual —que giran alrededor del ojo pero no se limitan a él—, como tecnologías orgánicas.

En el centro de una experiencia que recurre a los demás sentidos, está la mirada, que explicita su protagonismo justamente cuando se ausenta. "Rastros de carmín", uno de los trabajos que compone la *Serie Negra*, presenta una serie de imágenes oscuras, casi indistinguibles excepto por sus gradaciones de negros y grises. Fotos a oscuras, fotos en las que se pone en juego el esfuerzo por distinguir algo, por hacer brotar el polo icónico allí donde la imagen lo opaca. La fotografía, que tiene su narrativa de origen en el cuarto oscuro y en la imagen que emerge de una cubeta con agua, viene a decir que la obra es menos un registro de la luz y más de la oscuridad, viene a problematizar la visión y a desnaturalizar los vínculos incuestionables entre visión y verdad.

Una apuesta por la materialidad del archivo o por el carácter fundamentalmente material de lo estético, implica aceptar que toda obra comparte el mismo destino que el resto de las cosas del mundo: desfiguración, disolución y desaparición en el flujo de fuerzas y procesos materiales incontrolables. La pasión de archivo está

completamente ligada a esta conciencia de la destrucción y puede definirse, de hecho, como el humilde intento de hacerle frente y de salvar lo que se pueda de ese tornado que amenaza con tragarlo todo. La contracara del archivo –que finalmente no lo es tanto– es justamente, ese abrazar la destrucción. Así lee Boris Groys, el *Cuadrado negro* de Kazimir Malevich: como “una empresa de reducción que anticipa la destrucción más radical de la imagen tradicional en manos de las fuerzas materiales y del poder del tiempo”. Y a su vez, propone Groys, como la producción de la única imagen capaz de “sobrevivir a la destrucción en tanto es la imagen misma de la destrucción” (Visión y verdad, archivo y destrucción, organizan la serie negra y cierran *La Invariante Temporal*. Lo que sigue es *Op. Fin*, una serie que puede leerse como epílogo o coda del libro de Grosman y que reúne imágenes de la destrucción, en diálogo con lo que, en la serie negra, era la destrucción de la imagen.

El cuerpo-archivo y el archivo como bios, la imagen como visagra entre el atesoramiento y la destrucción cifran un modo de pensar la fotografía, no tanto –o no sólo– como objeto, sino como instalación o experiencia estética. Se trata de una experiencia que altera –y esta es su mayor potencia política – la tripartición temporal. No pertenece al pasado perdido ni a las esperanzas del porvenir. Señala, como las capas de *Guilty!*, las microacciones de *Movimiento Perpetuo* o las superposiciones de *La humana máquina*, lo apenas legible de la *Serie Negra*, a peculiaridad de la experiencia estética, en tanto nos permite experimentar otro tiempo, un tiempo inmóvil o que avanza de otra manera, un pasado que marca con su actualidad el presente, un presente que ya podemos ver como obsoleto, un futuro que está por acontecer.

Desde el micro-bio al virus del archivo, desde la imagen que preserva de la destrucción hasta la imagen de la destrucción misma, la obra de Grosman es persistente, esa es quizás su invariante: interrogar la dimensión temporal (2014: 168-169) del archivo, del cuerpo, de la experiencia estética) de un lado y del otro lado de la fotografía. Propone así una historia, una crítica y una teoría de la mirada. De los modos de ver, de aquello que miramos y de los modos en que eso nos mira.

Bibliografía

Buchloh, Benjamin. “Atlas / Archive”, en Alex Coles (ed.). *The Optic of Walter Benjamin* vol. III. Londres: Black Dog Publishing Limited, 1999. 32.

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

Joselit, David. *Heritage and Debt. Art in Globalization*. Cambridge: MIT Press, 2020.

Krauss, Rosalind. *Voyage on the North Sea. Art in the Age of Post-Medium Condition*. New York: Thames & Hudson, 2000.