

Flores de papel. Cruces entre la fotografía y la literatura

Paper Flowers. Intersections between Photography and Literature

Flores de papel. Entrecruzamientos entre fotografía e literatura

Paola Cortes Rocca

UNIVERSIDAD NACIONAL DE TRES DE FEBRERO/CONICET, ARGENTINA

Profesora de la Universidad Nacional de Tres de Febrero y en la sede porteña de New York University. Doctora en Lenguas y Literaturas Romances, Princeton University, Estados Unidos, 2005. Es investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) y autora de *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Correo electrónico: pcortes@untref.edu.ar

Artículo de reflexión

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>



Resumen

Este artículo considera *Condición de las flores*, el libro del escritor mexicano/peruano Mario Bellatin y la obra del fotógrafo argentino Santiago Porter que lleva el mismo título. En ambos objetos, el artista/escritor despliega su poética o las condiciones para el desarrollo de su propia práctica estética. En ambas se explora la artificiosa naturaleza de la producción estética, la relación entre escritura e imagen, los vínculos entre identificación, visualización y producción de sentido. Bellatin y Porter establecen también una delicada relación con la naturaleza de la obra y con la naturaleza como parte de un díptico que la opone, la acerca y la articula con la idea de cultura en general y de arte en particular. A partir de un peculiarísimo modo de inscripción del impulso documental que marca gran parte del arte contemporáneo, las dos “Condición de las flores” abordan, también, la conceptualización de un nuevo Real que se incorpora como material y combustible del artefacto estético.

Palabras clave: literatura y fotografía; postautonomía; realismos; vanguardia; Mario Bellatin

Abstract

This article deals with *Condición de las flores*, the book written by Mexican/Peruvian writer Mario Bellatin, and the work of Argentinian photographer Santiago Porter, which shares the same title. In both objects, the artist/writer displays his poetic or the conditions for the development of his own aesthetic practice. Both explore the contrived nature of aesthetic production, the relationship between writing and picture, and the links between identification, visualization, and production of meaning. Bellatin and Porter also establish a delicate relationship with the nature of their work and nature itself as part of a diptych that opposes, draws closer, and articulates it with the idea of culture, in general terms, and art, in particular. Based on a very peculiar way to inscribe documentary impulses, which distinguishes a large proportion of contemporary art, both *Condición de las flores* works also deal with the conceptualization of a new something Real, included as material and fuel of the aesthetic artefact.

Keywords: literature and photography; post-autonomy; realisms; Vanguard; Mario Bellatin

Resumo

Este artigo considera *Condición de las flores* (*Condição das flores*), o livro do escritor mexicano/peruano Mario Bellatin e a obra do fotógrafo argentino Santiago Porter que tem o mesmo título. Em ambos os objetos, o artista/escritor desfralda a sua poética ou as condições para o desenvolvimento da sua prática estética mesma. Em ambas as duas, ele explora a artificiosa natureza da produção estética, a relação entre escrita e imagem, as ligações entre identificação, visualização e produção de sentido. Bellatin e Porter estabelecem mesmo uma delicada relação com a natureza da obra e com a natureza como componente de um díptico que a opõe, aproxima de e articula com a ideia de cultura em geral e de arte em particular. A partir de um modo muito peculiar de inscrição do impulso documental que marca grande parte da arte contemporânea, as duas “Condición de las flores” abordam, mesmo, a conceptualização de um novo Real que é incorporado como material e combustível do artefato estético.

Palavras-chave: literatura e fotografia; pós-autonomia; realismos; vanguarda; Mario Bellatin

RECIBIDO: 17 DE SEPTIEMBRE DE 2015. ACEPTADO: 15 DE NOVIEMBRE DE 2015. DISPONIBLE EN LÍNEA: 1 DE JULIO DE 2016

Cómo citar este artículo

Cortés Rocca, Paola. “Flores de papel: cruces entre la fotografía y la literatura”. *Cuadernos de Literatura* 20.40 (2016): 241-252. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.fpcf>
doi:10.11144/Javeriana.cl20-40.fpcf

Condiciones

Una fotografía de Santiago Porter muestra algo que podría ser piel sintética o pelo artificial de una peluca barata (figura 1). No tiene título aunque entre paréntesis se indica: *hierba*. El tono gris de la imagen enrarece el sentido de lo que vemos; nada más lejos del verdor o incluso de los tonos amarillentos a los que nos tiene acostumbrados el césped. Sin embargo, lo indecible de la imagen no se juega en el color, sino en el encuadre, en la distancia a la que el fotógrafo ubicó la lente, en la falta de bordes y de referencias que permitan asociar esta textura con algo tan conocido y cotidiano como la hierba que pisamos en una plaza, en un jardín, o a los costados de la ruta. Tomada y copiada en 1998, esta imagen dialoga con otras más recientes, por ejemplo, una suerte de estampa abstracta de 2013 hecha de jirones ocres, dorados y blancos (figura 2). Aquí, luego de barrer el plano y detener la vista en el borde inferior del campo visual, identificamos una pared descascarada de una habitación en ruinas. Esta foto tampoco tiene título, pero el paréntesis insiste con nombrar lo que vemos y dice: *habitación*.

Ambas imágenes pertenecen a la serie *Condición de las flores*, la muestra de fotografías de Santiago Porter que se hizo en la galería Rolf Art de Buenos Aires, a principios de 2014.¹ El título de la muestra duplica el título de un libro de Mario Bellatín, publicado también en Buenos Aires seis años antes, en 2008, en el que, a partir de un conjunto de fragmentos, el escritor mexicano explora el meditado impulso que pone a andar una práctica estética. Los dos objetos —la muestra de Porter y el libro de Bellatín— examinan la “condición”, es decir, la naturaleza de la obra: el borde histórico que divide, opone u homologa fenómenos culturales/estéticos/políticos/sociales y fenómenos naturales. El olor de los libros, el carácter vegetal de las imágenes. Decir la condición de obra es decir las características, la naturaleza, el ser de la obra. En términos menos ontológicos y más benjaminianos, decir la condición de la obra es referirse a las condiciones de posibilidad para la aparición de la obra. En este segundo sentido o en este otro sentido del título, lo que se examina es la o las condiciones de producción de la literatura o de la fotografía: el proceso de selección de ciertos materiales, la puesta en acto de ciertos presupuestos ideológicos, culturales, políticos, el cuidadoso ajuste de los mecanismos con los que se construye un texto o una imagen.

No se trata, sin embargo, de una meditación general sobre la escritura y la imagen, sino de un análisis sobre la particularidad de la propia producción fotográfica y literaria. Se trata de repasar la propia obra y encontrar nuevas conexiones entre las piezas y —sobre todo— identificar algunas líneas que, en su persistencia, señalen (y en ese gesto construyan) una obra. De hecho, las imágenes que com-

1 Muchas de las imágenes y parte del texto del catálogo puede verse en <http://www.santiagoporter.com>.



FIG. 1, Sin título (hierba). Copia en gelatina de plata, 11,3 × 14 cm, 1999



FIG. 2, Sin título (habitación). Impresión inkjet, 140 × 180 cm, 2013

ponen *Condición de las flores* pertenecen a épocas distintas, involucran técnicas fotográficas diferentes e incluso contrastan en sus dimensiones. Sin embargo, lo que se descubre, persistente a lo largo de los años, las técnicas y los tamaños, es un mismo principio constructivo. Lo que nos dice *Condición de las flores* es que justamente, porque hay obra, es posible revisar antiguas fotos y papeles y reunir esos materiales en una muestra, anudados por un nombre de autor. Lo que produce un peculiar juego de espejos y duplicaciones es el hecho de que ese impulso viene de la literatura, y más específicamente, del libro de Mario Bellatin. Lo que se toma de Bellatin es un procedimiento (o dos): considerar la producción personal como archivo, revisarla y en ese gesto confirmarla y constituirla como obra. También la idea de reflexionar sobre el propio trabajo y que esa reflexión adopte la forma material de una obra nueva, una muestra en el caso de Porter, un libro en el caso de Bellatin.

Se trata, por supuesto, de una filiación sumamente anómala: Porter toma de Bellatin lo que este último toma del arte contemporáneo. *Condición de las flores*, el libro de Mario Bellatin, no es un libro de cuentos, ni una novela, siquiera una compilación de relatos o ensayos. Se trata de una colección de páginas. Algunas fueron tipadas en una máquina de escribir Underwood portátil; algunas tienen anotaciones manuscritas; otras son fotocopias conservadas por una amiga; algunas se integraron a relatos que publicó Bellatin; otras son borradores de lo que luego fueron fragmentos de publicaciones; otras son inéditas.

Un texto literario no tiene materialidad: no solo no hay original de un cuento, tampoco hay copia, pero incluso más: no hay objeto. Un cuento o una novela no es un objeto; están hechos para ser reproducidos en diferentes ediciones, para ser colgados en línea, para ser duplicados en fotocopias. Bellatin recicla los presupuestos de una vieja corriente de la crítica literaria —la genética textual— y la usa para infundir materialidad a la página abstracta de la literatura.

En *Condición de las flores*, Bellatin y Graciela Goldchluk —invitada aquí como crítica (genetista) y casi curadora— construyen un objeto imprevisto: un libro que quiere ser una edición póstuma, de esas que se hacen con los papeles que dejó el muerto o que se pretende una exhibición en algún museo o biblioteca de esos mismos materiales. El escritor mexicano funda su práctica en la translación de ciertos procedimientos clave del arte contemporáneo al campo de la literatura: el devenir obra del archivo, el valor del marco de exhibición en la producción de sentido del objeto, la potencia estética de la pura denotación, la borradura de la diferencia entre autoría y curaduría (o lo que Boris Groys conceptualiza de manera tan perspicaz como constitución de la autoría en términos curatoriales).

Hay, por lo tanto, una cronología dislocada, una reversibilidad de la linealidad histórica en el diálogo entre ambos artefactos. *Condición de las flores* es

una muestra fotográfica que recupera el impulso autorreflexivo de *Condición de las flores*, el libro de un escritor que, como diría Reinaldo Laddaga, ubica el horizonte de aspiraciones de la literatura ya no en la “larga tradición de las letras [sino en] otra más breve, la de las artes contemporáneas” (14). Porter retoma la hipótesis constructiva de un libro que incorpora, a su vez, las condiciones en las que se produce, exhibe y consume el arte contemporáneo, al menos desde el *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles*, de Marcel Broodthaers. Con desentendida gentileza, las condiciones de las flores hacen de las filiaciones entreveradas y del anacronismo, esa noción que Didi-Huberman identifica en Warburg, *formas de emergencia estética*.

Flores

En un libro que parece una instalación, el escritor mexicano Mario Bellatin y la crítica argentina Graciela Goldchluck reúnen una serie de piezas. La primera de ellas, la única que no tiene anotación acerca de su procedencia y descripción material, la única que tampoco está datada se titula “Condición de las flores”. La consideraremos un texto curatorial o catálogo del libro/muestra. Los fragmentos que componen esa pieza están puntuados por subtítulos que indican tiempos y estados: “tiempo de gardenia”, “tiempo de jacinto”, “tiempo de petunia” y luego “estado de floresta”, “estado de desprendimiento”. Pueden leerse como un esfuerzo por trazar una distancia respecto de las categorías estructurales del relato literario, organizado a partir de otras unidades, como capítulos y escenas, puntuado por subtítulos o articulado a partir de acciones o personajes. La misma búsqueda funda la serie de imágenes de Santiago Porter, una serie en la que el fotógrafo esquivo con elegancia, paisajes y retratos, las dos grandes cristalizaciones de la imagen fotográfica. El fotógrafo evita incluso la visualización de objetos, para detenerse en materiales, tramas y texturas que fugan la imagen hacia el universo de lo no figurativo, pero sin llegar nunca a destino.

Efectivamente, Porter no está abocado a explorar las posibilidades no figurativas de la imagen analógica o digital, no va en busca de un juego de luces o puras formas. Sus imágenes están más interesadas en fabricar una máquina de percepción del devenir no figurativo de lo que se da a ver. Se trata de un dispositivo para experimentar dos tipos de articulaciones de la visión: por un lado, la materialidad más primordial —pasto, tierra, madera, piedra— (figura 2 y 3); por otro, ese juego perceptivo por el cual contemplamos una imagen quieta que se fuga: pasto que se vuelve pelo artificial, ramas que parecen pelos de una bestia innombrable, lo orgánico que deviene tela estampada, que parece un mapa astral (figura 4). Modalidad doble de la visión articulada por una serie de procedimientos que convergen en el encuadre que extraña la mirada: el primerísimo plano o



FIG. 3, Ramas I. Impresión inkjet, 30 × 40 cm, 2012



FIG. 4, Sin título. Impresión inkjet, 150 × 185 cm, 2012

el plano general ofrecen espectáculos de meditada y rara sencillez; otras veces, la imagen introduce una inquietante profundidad de campo en una escena trivial y nos deja en suspenso, a la espera de que algo pase.

Lo que Daniel Link identifica en Bellatin —lo fotográfico no es del orden del registro, sino del encuadre, dice Link en el *post scriptum* del libro *Condición de las flores*— es, en Porter, condición de la imagen y puesta en marcha del devenir del sentido. Y haciendo el recorrido inverso: el ojo mecánico de Porter, ese ojo abocado a las texturas y a una hermenéutica del flujo del sentido, es el que hay que usar para desgranar la poética de Bellatin, tal como se propone en el texto/catálogo que abre el libro *Condición de las flores*. Dice Bellatin allí: “mi trabajo está compuesto por todos y por ningún libro en particular” y agrega, también “por las experiencias que haya podido tener no sólo con relación a las demás artes sino a todas mis vidas posibles” (11). La de Bellatin es una obra hecha de libros y experiencias (estéticas) reales y posibles, vividas y por vivir, en la vida real y la de los otros mundos que, a la manera de Blanqui, existen como senderos bifurcados y paralelos. Esos libros son, además, por supuesto, infinitos. La formulación parece borgeana: un libro infinito que contiene todas las historias, el libro de arena, que puede leerse una y otra vez. Pero no se trata de Blanqui ni de Borges, ni de intertextualidad ni de diseminación. “Los libros son infinitos, hasta los más elementales, infinito el espacio que separa una letra de otra” (Bellatin, *Condición* 11). No es la potencia del material, ni la constelación de sentidos las que conducen al infinito; lo infinito tiene que ver con la riqueza del soporte sensible, con la potencia de lo literal y lo denotativo.

Esa infinitud alojada en el significante, esa exploración de lo sensible, ese trabajo con la exhibición y la disposición de los materiales señala otra zona en común entre el proyecto de Porter y Bellatin. O mejor, incluso: más que una semejanza o un atributo en común (entre dos obras o dos autores), lo que subrayo es un gesto, una tendencia compartida que opera como modelo de lectura para pensar ciertos modos comunes entre la literatura y la fotografía, entre el proyecto de cierta literatura y cierta zona de lo visual.

Lo fotográfico en Porter no es del orden del registro, sino del orden del encuadre, afirmo. Y así reatribuyo la frase que Link le dirige a Bellatin. Ese encuadre produce un falso objetivismo, una pura denotación cargada de sorna (figura 5). Y para avanzar con este modo de leer que consiste en usar una *Condición* como máquina de lectura de la otra, afirmo también: *Lo literario en Bellatin no es del orden de la orfebrería verbal que diseña tramas y personajes, sino del orden la denotación fotográfica*. Tal vez lo que salte a primera vista como rasgo distintivo de su poética sea el armado de un bestiario o de rarezas y enrarecimientos espacio/



FIG. 5, Sin título (flores II). Copia en gelatina de plata, 27,9 × 35,5 cm, 1999

institucionales. Y, sin embargo, el proyecto literario de Bellatin no se juega en las tramas, los personajes o los espacios, ni siquiera en la construcción de libros con imágenes o libros que parezcan, como es el caso de *Condición de las flores*, escenas curatoriales o trabajos de un artista contemporáneo en la estela dejada por Beuys o Broodthaers. La poética de Bellatin se juega, creo, en el intento de producir un artefacto verbal que recupere, en la parquedad de su lenguaje, la potencia denotativa de la imagen fotográfica. Con una severidad que linda con lo inverosímil, Bellatin repite de algún modo el procedimiento de Porter: construye relatos en los que la mirada está demasiado cerca de lo narrado, tan cerca como para que no sea posible armar un cuadro de acciones y detalles verosímiles, un encadenamiento causal entre un hecho narrado y el siguiente.

Ese efecto siniestro de sus relatos, en los que el discurso médico se explica en términos místicos o religiosos, la sensibilidad religiosa en términos sexuales y la sexualidad como una variante de las prácticas estéticas tiene que ver justamente con una suerte de amplificación del detalle a tal punto que el relato mismo se constituye como máquina de exhibición y mostración de ciertos materiales que parecen arrancados de lo real y simplemente expuestos bajo la lupa de lo literario, una lupa que los amplifica hasta la deformidad como lo establecen con más contundencia las imágenes arrojadas sobre el material.

Para decirlo en términos visuales: la narrativa de Bellatin se aleja de la imagen movimiento para acercarse no solo a la fotografía en general, sino a esa fotografía que, como la de Porter, enrarece lo que muestra a fuerza de extremar las condiciones denotativas de la imagen. Arrancada del antes y del después de la toma, la fotografía es la imagen del puro presente, una negación visual de las causas y las consecuencias del ahora, de sus orígenes y desarrollos por venir. La fotografía se aleja de la argumentación y de la novela, para acercarse a las incrustaciones de sentido del lenguaje poético, que opera a partir de la consideración de la palabra como cosa y de los juegos de sentido que surgen del particular ordenamiento de esas cosas en el espacio de la página. Los textos de Bellatin se presentan como fotografías, como dispositivos de exhibición de materiales, como marcos para ver una escena cuya puesta está ligada a la pura denotación y su sentido, a la evanescencia que también caracteriza a la imagen visual.

La habitación de Santiago Porter comparte algo con esa habitación de Bellatin en la que el hombre de *Perros héroes* vive recluso con sus animales. Es solo una habitación, nada más que una habitación. No significa nada, no simboliza otra cosa, no está habitada por ninguna alegoría y, sin embargo, no se conocen las razones por las cuales, cuando se ingresa allí, algunos visitantes “intuyen una atmósfera que guarda relación con lo que podría considerarse el futuro de América Latina”. Intuiciones, relaciones indeterminadas y atmósfera condensan ese sentido ambiguo que florece a partir de la amplificación de detalles, en la media voz de los relatos o en la amplificación desorbitada de las imágenes.

Estados

Hay en Bellatin una poética de la instantánea, de la colección de estampas, un arte del fragmento que convoca al universo de lo fotográfico. Este libro —pero también podríamos decir, todos sus libros— están hechos de pedazos que parecen juntarse en la página, con la lógica de la yuxtaposición y la sutura, del estar uno al lado del otro y combinar pero no ser exactamente parte de lo mismo. En un texto escrito para presentar el libro *Condición de las flores* en Buenos Aires, Ariel Schettini sostiene que

en el caso de Bellatin “no se puede hablar de miscelánea, porque el procedimiento de su escritura se arma a partir de la yuxtaposición de objetos o de partes que provienen de un todo imposible” (57). Y para explicar el acoplamiento que, de algún modo, termina en una unidad, Schettini recurre al juguete deforme: “Como si se quisiera volver a armar un nuevo juguete partiendo de piezas de varios, otros distintos [...] se une la cabeza con las ruedas y los ojos se atan a un tractor. En el caso de Bellatin, el asombro ocurre porque a esas piezas yuxtapuestas, las vemos funcionar y caminar” (Schettini 57). En lugar del muñeco monstruoso o del álbum fotográfico, es posible tomar literalmente la propuesta de Bellatin y pensar en una poética del arreglo floral. Se trata de otra hipótesis constructiva centrada en la selección de elementos, experiencias, sensibilidades tomadas del mundo, no exactamente engarzadas, ni pegadas, ni anexadas sino puestas a convivir, rozándose unas a otras pero sin fusionarse. El arreglo floral dice que la experiencia estética es menos la de la fabricación de algo a partir de fragmentos anómalos, y más la del diseño de una forma de disponer ciertos objetos encontrados, de manera tal que sea esa disposición —ese arreglo—, el que dé lugar a cierta experiencia perceptiva (alterada).

Los pequeños fragmentos que componen el texto “Condición de las flores” van marcando una temporalidad extraña. Se habla del tiempo de los geranios o de las caléndulas, del momento en que se puede cultivar esta flor o aquella otra. Se trata entonces de una temporalidad que no tiene que ver con la literatura; pero tampoco con el mundo o, por lo menos, no con el mundo del capitalismo, ya que una condición del presente es justamente el hecho de que ya no haya estaciones ni para comer ciertas frutas ni para adquirir ciertas flores: todo está disponible para el consumo en cualquier momento. En *Condición de las flores* no estamos solo frente a un tiempo otro, sino también en un espacio diferente, el espacio del libro/exhibición de Porter o el de la muestra/archivo de Bellatin curada por Goldchluk. Y, sin embargo, se nos dice que la experiencia de transitar por estas páginas no se halla solo en los libros y en el arte, sino “en los espacios religiosos, en los cuartos oscuros, en las casas del terror de los campos feriales, y en los estados personales cuando se encuentran exaltados”. Lo floral es, entonces, un modo de sutura de las pequeñas partes que componen una obra; pero es también una forma de señalar la alteridad radical de ese acoplamiento espacio-tiempo que modula la experiencia estética. Y ¿qué dicen las flores sobre la experiencia estética? O tal vez una pregunta más relevante todavía: ¿qué tipo de experiencia estética es la experiencia de las flores?

Antes que nada, no es un puente directo al sentido. Las flores nos alejan del realismo y de la mimesis como grandes marcos para la atribución de sentido. Las flores se distancian incluso del verosímil y de la copia: ninguna flor es un espejo del mundo ni de sus circunstancias. Tampoco hay que abordarlas como parte de una

simbología (tal flor significa amor; tal otra, celos, y así). Como bien explica Bataille, esta es “una hermenéutica pueril y absurda que no nos permite prestar atención a la inexpresable presencia real de las flores” (25). Las flores convocan una poética de lo indicial y de lo denotativo; más que de fabricaciones y sentido, realismo o simbología, reflexionan sobre las formas de exhibición y percepción, o sobre los modos en que las experiencias de lo real se injertan en los dispositivos estéticos.

Tal vez haya que hacer con las flores, lo que W.J. T. Mitchell hace con las fotografías: dejar de preguntarles qué significan o qué poder vehiculizan, y empezar a preguntarles qué quieren. Esto cambia la pregunta, dice Mitchell, “*from power to desire*” y así, “*question pictures about their desires instead of looking at them as vehicles of meaning or instruments of power*” (33 y 36). ¿Qué quieren las flores? Habría que empezar a decir que las flores quieren luz. Quieren aquello que es la condición de la imagen y de la lectura. Esa condición está en el antes y después de la obra, como la condición de posibilidad de su existencia y como aquello que se destila como sentido, como atmósfera evocada o sugerida.

Ese dispositivo literario y fotográfico que se llama *Condición de las flores*, o ese mecanismo que se pone en marcha al acoplar el libro y la muestra, exhibe el esfuerzo por pensar los vínculos inescrutables que ligan palabras y cosas, las coordenadas que unen el ojo y la lengua para volver inteligibles las manchas que conforman una imagen, los trazos que le dan cuerpo a la prosa.

Obras citadas

- Bataille, Georges. *La conjuración sagrada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003. Impreso.
- Bellatin, Mario. *Condición de las flores*. Buenos Aires: Entropía, 2008. Impreso.
- Bellatin, Mario. *Perros héroes*. Buenos Aires: Interzona, 2003. Impreso.
- Groys, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014. Impreso.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2008. Impreso.
- Mitchell, W.J. T. *What Pictures Want?* Chicago: University of Chicago Press, 2005. Impreso.
- Porter, Santiago. *Condición de las flores*. Catálogo de la muestra. Galería Rolf Art Buenos Aires, 2014. Impreso.
- Schettini, Ariel. “Condición de las flores”. *Ariel Schettini presenta*. Buenos Aires: Casanova editorial, 2013. 55-58. Impreso.