

sangran las imágenes

Alberto Martín

Michel Foucault tituló uno de sus múltiples y profundos textos críticos, publicados en diversas revistas a lo largo de su vida, con la expresión “Sangran las palabras”. Expresión que puede servir, sólo muy parcialmente alterada, para introducirse en la obra de José Luis Pinto, y especialmente en los trabajos que muestra en esta exposición bajo el título Sobrenatural. La frase completa y original a la que hacía referencia Foucault en su título era “Sangran las palabras, no las heridas” y pertenecía a Pierre Klossowski. Éste la escribió en el prefacio a su traducción de La Eneida de Virgilio. Esta traducción de Klossowski era el objeto de análisis en el texto que Foucault tituló “Sangran las palabras”. En este artículo desbrozaba el interés de dicha traducción y lo situaba en su capacidad para hacer aparecer toda una poética del “sitio verbal” que deja ver el largo destino de la lengua, su devenir. La tarea de la traducción así, no es pasar algo a otra lengua haciendo que permanezca idéntico, sino desencaminar, mediante la lengua que se traduce, aquella a la que se traduce. El aliento fulgurante con el que se despliega así el lenguaje es el mismo que José Luis Pinto quiere otorgar a sus traducciones de imágenes en forma de estigmas. El artista prefiere denominar sus traducciones como apropiaciones, lo que sin duda es mucho más ortodoxo desde el punto de vista de la cultura de la imagen. En cualquier caso, dos de los elementos más claros en la obra de este artista, como son la apropiación de imágenes extraídas de los medios y la recuperación o reutilización de motivos pertenecientes a la tradición propia (religiosa y artística), funcionan como verdaderas traducciones que tienen como fin aclarar o descubrir el verdadero emplazamiento y arquitectura de las palabras / imágenes en nuestra lengua y nuestro tiempo. Pero, por un momento, es posible seguir con el símil de las palabras y del lenguaje en forma de imágenes. Nos recuerda también Foucault que en una cultura todo habla y que son las estructuras del lenguaje las que dan forma al orden de las cosas. Paralelamente Maurice Blanchot, en su libro “La escritura del desastre”, nos recuerda los peligros que acechan en el recurso abusivo y sistemático a la etimología como forma de interrogar el lenguaje. Un método que nos ofrece la ilusión de poder restaurar o reavivar la significación de una palabra (aquí imagen) que el lenguaje corriente (aquí los medios) utiliza gastada o debido al desgaste. Pero que lo único que se consigue, siguiendo con Blanchot un momento más, es privilegiar la palabra estableciendo un nexo de subordinación con respecto a un sentido primero, un sentido propio que hay que .

restaurar, cuando lo “radical” de un término (aquí de nuevo: imagen) es “una deriva general donde no hay más nombre que se pertenezca, sino que sólo tiene como centro la posibilidad de descentrarse, declinarse, inflexionarse, exteriorizarse, denegarse o repetirse: a lo sumo perderse” (Maurice Blanchot, La escritura del desastre). No es difícil aquí establecer un paralelismo entre palabra e imagen, y encontrar en la expresión sentido primero o sentido propio un eco claro de la relación que mantiene la fotografía (la imagen) con su referente, con la realidad. Relación gastada, manipulada, asegurada y confortable que necesita descentrarse para encontrar su potencialidad como lenguaje, su “radicalidad” originaria. Es esta una línea de reflexión abierta desde muy pronto por Walter Benjamín que intenta recuperar para la fotografía algo de su poder disruptivo, la cualidad fantasmática, instantánea y alucinatoria abolida progresivamente por la ideología mimética del realismo. Precisamente fantasmas, mimesis y traducciones, son tres conceptos que moviliza Benjamín para reflexionar sobre el hecho fotográfico, y por extensión sobre las capacidades de la imagen, algo que está muy cerca de la propuesta de José Luis Pinto. Para Benjamín la posibilidad de la imagen fotográfica requiere que los fantasmas y los espectros existan, la imagen debe mover al testigo a experimentar lo que no puede venir a la luz. Como ya señalaba Kracauer, antes incluso que el propio Benjamín, “la imagen vaga como un fantasma por el presente”. Para apuntalar y desarrollar esta idea de que lo fotografiado, en una fotografía, sobrevive a su propia muerte (o a la muerte de su sujeto), entrando así en el ámbito de lo fantasmático y lo espectral, Walter Benjamín acudía también al citado paralelismo entre la tarea de la traducción y la de la fotografía: ambos tienen que abandonar el esfuerzo por reproducir con fidelidad el original, éste sólo puede vivir como algo diferente de sí mismo prescindiendo aunque sea en parte del sentido. Divergencia en definitiva entre original y traducción. (1) Se podría afirmar, reformulando una proposición de Bachelard, que se comprenden las imágenes gracias a su transfiguración. El riesgo, como ocurría con la etimología, es que la imagen, como expresión de un deseo cumplido, consiga abolir la libertad de la imaginación. La fotografía, al igual que remeda la percepción mediante una semipresencia (que copia y restituye el original), remeda también la libertad mediante una semisatisfacción del deseo. (2) Transfiguración como transgresión: transgresión y franqueamiento de los límites de la imagen, transgresión de la mirada, explosión y declinación

del sentido, la experiencia y la meditación. Esta irrupción de la imagen es la que viene explorando José Luis Pinto desde hace tiempo a través de sus diferentes trabajos: forzar los límites, declinar la imagen, jugar con la realidad de lo irreal. Series como Placer y dolor, Playa de Tarifa, Psicoimágenes o ahora sus Dermografías, exploran esa naturaleza fantasmagórica y espectral de la imagen, que surge como si se tratara “de un extraño fenómeno paranormal” (en palabras del propio artista), para explorar el espacio y los límites de la representación. Los rostros que hacen su aparición sobre los sudarios de Placer y dolor en un momento de éxtasis, las huellas de los cuerpos de los inmigrantes que cruzan el estrecho fijadas sobre las sábanas de Playa de Tarifa, las apariciones espectrales de Psicoimágenes que surgen sobre el asfalto a partir de los restos de aceite y combustible, o los estigmas que marcan y dibujan con sangre la piel en la serie de Dermografías, así lo vienen reafirmando trabajo tras trabajo. En cierto sentido, su propuesta valida el trasvase o la transfiguración de la imagen que el teórico e historiador Jean François Chevrier observa en determinados trabajos, y que iría desde un régimen de la mnemotecnia (la transferencia de lo real) hacia un régimen de la mnemografía. (3) Aquí, la descripción o la mimesis que nos puede ofrecer la imagen ya no se sitúa en el plano de la reproducción sino en el del desciframiento, entendido éste como operación de transformación y trascendencia de la propia imagen y su régimen mnemotécnico.

En relación a sus trabajos anteriores, en Dermografías, serie que forma el núcleo de esta exposición, aparecen algunos elementos que permiten a José Luis Pinto profundizar en los procesos de transgresión, transfiguración y redefinición de la imagen. El primero de ellos es el uso de su propio cuerpo como soporte de la acción de configuración de la imagen, el segundo radica en el uso de la sangre (aunque aquí se trate de un líquido artificial que lo simula) como materia sobre la que tiene lugar la aparición de la figura-imagen, y un tercero reside en la reapropiación de una iconografía e imaginería religiosa que remite a lo sagrado como concepto articulador. Pero si hay una expresión residual que recorre este proyecto es el dolor, dolor ligado a la presencia de la idea de herida y a la presencia de un fluido, la sangre, con el que mantenemos una ambigua relación, pero que, como decía Ernst Bloch, “no puede tener otro destino diferente que el hombre viviente, hablante

y social”. También nos recuerda Bloch que en nuestro cuerpo (tanto el cuerpo del hombre como simbólicamente el cuerpo social) hay mucho espacio para el dolor. La asociación mental que se produce entre cuerpo y sangre, y entre dolor y sacrificio, nos comunica algo sobre la mirada que despliega José Luis Pinto en su trabajo. Sin duda, no está lejos de la de Bataille, en quien la irrupción más allá de los límites va asociada a expresiones como el éxtasis o el sacrificio, no muy lejos, según nos recuerda de nuevo Michel Foucault, del ojo interior, diáfano e iluminado de los místicos o de los religiosos. (4) Carácter sagrado, absolutamente presente en estas Dermografías a través de la reapropiación simbólica de los signos, que Bataille lee como verdaderamente transgresor en su Teoría de la Religión: “sin duda ninguna, lo que es sagrado atrae y posee un valor incomparable, pero en el mismo momento eso aparece vertiginosamente peligroso para este mundo claro y profano donde la humanidad sitúa su dominio privilegiado” (5) Parafraseando de nuevo a Ernst Bloch, no cabe duda de que las obras de José Luis Pinto no viajan sólo alrededor de la costa de nuestra piel, sino que profundizan en ella y la atraviesan asomándose al interior del cuerpo donde la sangre fluye. Sangre que aquí atraviesa el límite corporal que la confina en nuestro interior y brota para formar imágenes cuya naturaleza ya ha sido transformada. La sangre no deja de ser aquí un interfaz entre lo exterior y lo interior, la herida el lugar por donde los límites pueden ser transgredidos dejando fluir una refortalecida consciencia de las imágenes, la que corresponde a la libertad de la imaginación o a la presencia fantasmática de una memoria inalcanzable.

En un tiempo en que aún resuena el éxito de lo posthumano en el arte, estas obras proponen una cierta resurrección del cuerpo, la vuelta a una piel sobre cuya superficie puede dibujarse el sacrificio. Lo que cabe preguntarse es sobre la naturaleza de este sacrificio. Giorgio Agamben ha dado una rotunda respuesta a esta pregunta. Una respuesta que tiene que ver con los dispositivos de la representación y especialmente con los dispositivos mediáticos a los que, por otra parte, también se dirige José Luis Pinto en su proceso de apropiación de imágenes. Para Agamben (6), los dispositivos mediáticos tienen precisamente el objetivo de neutralizar el poder profanatorio del lenguaje (aquí de nuevo podemos decir de la imagen) como medio puro, que se abra la posibilidad de un nuevo uso, de una nueva experiencia. El sistema de representación

dominante lo que ha hecho, ante todo, es destruir nuestra capacidad de uso y con ello de nuevos usos, y por tanto, de nuevas lecturas. Así, ha convertido en improfanable la operación constante de usurpación que ha llevado a cabo de nuestra capacidad de transgresión y de imaginación. Lo que propone Agamben, incluso como deber político para las nuevas generaciones, es un sacrificio profanatorio consistente en profanar lo improfanable: “arrancar a los dispositivos - a todo dispositivo - la posibilidad de uso que han capturado. A ello se lanza José Luis Pinto en su propuesta, a recuperar la expresividad de nuestro cuerpo, nuestra sangre y nuestras imágenes.

1.- Para el análisis sobre los conceptos de fantasma, mimesis y traducción en Walter Benjamín se ha seguido el excelente estudio de Eduardo Cadava, Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia, Palinodia, Santiago de Chile, 2006.

2. - Michel Foucault, Entre filosofía y literatura, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 115 y ss.

3.- Jean-François Chevrier, “Entre las Bellas Artes y los media (el ejemplo alemán: Gerhard Richter)”, en Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, MACBA, Barcelona, 1999, pp.186-187

4.- Foucault, op. cit, p. 177

5.- Georges Bataille, Teoría de la Religión, Taurus, Madrid, 1981, p. 39

6.- Giorgio Agamben, “Elogio de la profanación”, en Profanaciones, Anagrama, Barcelona, 2005

images that bleed

Alberto Martín

Michael Foucault entitled one of his deep critical articles that were published in a wide range of magazines “Mots qui saignent” (N. de T: Words that bleed). If we slightly modify this expression it can be used to get to know José Luis Pinto's work, and more precisely the project which is shown in this exhibition: Sobrenatural. The original sentence to which Foucault referred in the title of his text is “words bleed, not wounds” and was written by Pierre Klossowski. He used it in the preface to his translation of Virgil's Aeneid. Foucault analysed this translation in the text that he entitled “Mots qui saignent”. He carefully examines the interest of this translation and he refers to its ability to appear rather poetic regarding the “verbal place” that highlights the long fate and future of the language. So, translating does not only mean writing something in another language striving to keep the same structure. It means getting into the core of what has been written in the original language and writing it in the target language. The brilliance that language shows here is the same that José Luis Pinto bestows on his translations of images in the shape of stigmas. The artist prefers to call his translations appropriations, which is clearly more orthodox from the point of view of image culture. Two of the most evident elements within the artist's work are the appropriation of images from the media and the recovery and reuse of other features belonging to the artist's own tradition (religious and artistic tradition). Regardless of what they are called, they behave as pure translations that aim to clarify and discover the real location of word/image and architecture in our language and in our time. However, the simile between words and language and images can not be used now. Foucault also talks about the idea that within a culture everything conveys meaning and that linguistic structures are those which shape the order of things. Similarly, Maurice Blanchot in his book “The Writing of the Disaster” reminds the readers of the risks that may arise from a systematic and abusive use of etymology as a way to question language. This is a method that offers the opportunity to restore or revive the meaning of a word (here, an image) that everyday language (here, the media) uses in a worn-out way or due to an overuse. Yet, and following Blanchot, this method only manages to favour the word by subordinating it to its own original meaning, one that is to be restored when the “radical part” of a word is “a general errant drift where there is no longer any term that as meaning would belong to itself and where, for a center, each has but the possibility of being decentered: bent, inflected, exteriorized, denied, or repeated. At the most, lost”

In this case, it is not difficult to establish a parallelism between the concept of image and that of word nor to understand the expression “original or own meaning” as the evident relation existing between photography (image) and its referent in reality. This worn-out, manipulated, ensured and comfortable relation needs to be out of focus to find its language potential, its original radical nature. This has been a field of reflection for Walter Benjamin, who aims to recover some of the disruptive power of photography; its phantasmagorical, instantaneous and hallucinatory characteristics that have been progressively abolished by the mimetic essence of realism. Ghosts, mimesis and translations are indeed three of the concepts that Benjamin activates to reflect on photography and consequently on the possibilities of an image. These ideas are very close to those presented in José Luis Pinto's proposal. For Benjamin, the potential of an image requires the existence of ghosts and specters, the image should encourage the viewer to experience what can not come to light. In Kracauer's words “images roam the present as ghosts”. Benjamin also developed the idea that what is photographed survives its own death (or the death of the subject itself) and crosses the boundaries into the phantasmagorical and the spectral. In order to clarify this concept he also refers to the aforementioned parallelism between translation and photography: both must give up the idea of faithfully reproducing the original since the original can only survive as something that is different from itself even if it has to lose part of its sense. After all, we are talking about the distance existing between the original and the translation.¹ It could be stated, reformulating one of Bachelard's ideas, that images are understood through their transfiguration. As it happened with etymology, an image, seen as the expression of a granted wish, may kill the freedom of imagination. Photography, presenting a “pseudo-presence” that copies and substitutes the original turns out to be a remedy for perception and also for freedom as it is a “pseudo-satisfaction” of the desired object.² Transfiguration as transgression: transgressing and crossing the image limits, transgression of a look, explosion and refusal of the meaning, experience and meditation. This side of images is what José Luis Pinto has been developing through his works: crossing the limits, declining the image, playing with the real part of unreality. Series such as Placer y dolor, Playa de Tarifa, Psicoimágenes and now Dermografías, explore the phantasmagoric and specter-like nature of images. In Pinto's words, they appear as a paranormal happening

in order to look into the space and the limits of representation. This concept is captured in different pictures; the faces shown on the shrouds in the series *Placer y Dolor*, the corporal trails left by the immigrants that cross the Strait of Gibraltar fixed on the sheets of *Playas de Tarifa*, the specters that come out from oil and fuel in *Psicoimágenes* or the blood stigmas in *Dermografías*. In a sense, his proposal coincides with the image transfiguration or transfer that the theorist and historian Jean François Chevrier observes in certain works. This proposal covers from mnemotechniques (the transference reality) to mnemography.³ Here, the description or mimesis offered by an image no longer deals with reproducing reality but with decoding it. This process of decoding should be understood as a one of transformation and transcendence of the image itself and its system of mnemotechniques.

With regard to his previous works in the series that constitutes the core of this exhibition, *Dermografías*, there are some elements that make it possible for José Luis Pinto to study in detail the processes of transgression, transfiguration and re-definition of the image. Firstly, the use of his own body as the support on which the image is shaped. Secondly, the use of blood (here, an artificial liquid that simulates it) as the material through which the shape-image is created. Thirdly, the use of religious image and icons as a reference to the sacred, and as the concept which articulates the exhibition. However, the feeling that this exhibition leaves on the viewer is one of pain; pain linked to the presence of the open wound and the blood, fluid with which we have an ambiguous relation but that according to Ernest Bloch “can not have another destiny than that of a living, talking and social man”. He also refers to the idea that there is a large room for pain in our body (both the human body and the body symbolizing society). The established mental relation between body and blood, pain and sacrifice conveys information about the idea José Luis Pinto has about his work. This idea is not very far from Bataille's, for whom crossing the limits has a connection with ecstasy or sacrifice. Following

Foucault once more, this idea is also bound to the interior, loft and illuminated eye of the mystics or clergymen.⁴ This sacred spirit is totally present in *Dermografías* due to the use of icons which is deemed by Bataille in his work “Theory of religion” as something deeply transgressor: “Undoubtedly, what is sacred attracts and possesses an incomparable value, but at the same time it appears vertiginously dangerous for that

clear and profane world where mankind situates its privileged domain”.⁵ Following Ernest Bloch, there is no doubt that José Luis Pinto's work does not only flow over the surface of our skin, it also gets inside our body where the blood flows. In his work, the blood crosses the corporal limits that confine it and emanates to shape images in which nature has already been modified. The role of blood here is not other than the connection between the inside and the outside of the human body, the wound represents the limits that can be crossed and give way to an even stronger awareness of images, a level of awareness that corresponds to the freedom of imagination or to the phantasmagoric existence of an unaffordable memory.

In a period of history in which the success of the concept of “the posthuman” in the field of art is still felt, these works suggest a certain resurrection of the body, a return to a skin on which sacrifice can be drawn. We may wonder what the nature of this sacrifice is. Giorgio Agamben has offered a solid answer to this question. This answer deals with the mechanisms for representation, more precisely with media mechanisms to which José Luis Pinto also refers in his process of image appropriation. For Agamben⁶, media mechanisms aim to neutralize the potentiality language (or images), as a pure medium, has for desecration, for creating new uses and new experiences. The representation system that governs the world has mainly destroyed our capacity for usage and, consequently it has also destroyed new usages and thus new ways of understanding a message. In this way, it has transformed the incessant process of appropriation developed by our imagination and ability for transgression into one that can not be desecrated. What Agamben suggests, even as a political duty for new generations, is to build up a sacrifice for desecration beyond the bounds “to deprive mechanisms -all sort of mechanisms- of the capacity of use they have acquired”. José Luis Pinto goes for this idea in his proposal, recovering the expressiveness of our bodies, blood and images.

NOTES

1- Eduardo Cadava's brilliant research *Words of Light: Theses on the photography of history* Santiago de Chile: Palinodia, 2006 has been followed for the analysis of Benjamin Walters's the concepts of ghost, mimesis and translation.

2- Foucault, Michel. *Entre Literatura y Filosofía*. Barcelona: Paidós, 1999 p 115 on

3- Chevrier, Jean-François. “Entre las Bellas Artes y los media (el ejemplo alemán: Gerhard Richter)”. *Fotografía i Pintura en l'obra de Gerhard Richter*. Barcelona: MACBA, 1999 pp 186-187

4- Foucault, Michel. op cit, p 177

5- Bataille, François. *Theory of Religion*. Madrid: Taurus, 1981. p 39

6- Agamben, Giorgio. “In Praise of Profanations” *Profanations*, Barcelona: Anagrama, 2005