

De trama y urdimbre, figura y fondo y otras analogías estructurales

Asier Mendizabal

Asier Mendizabal,
Sin título (trama y urdimbre x2), 2014
Hormigón y pvc
Fotografía: Max Mayer Galerie, Duesseldorf

1.

El gesto de entrelazar alternativamente fibras flexibles para construir una trama es una de las más antiguas y determinantes habilidades humanas. La huella de la urdimbre de cestos o capazos aparece impresa en la superficie de algunos de los primeros restos cerámicos, a los que servirían de molde, haciendo suponer la anterioridad de la cestería al desarrollo de la alfarería. Se supone también que el rudimentario tejer de fibras flexibles antecede y origina la tecnología textil. Si es la industria alfarera y no la cestería la que aparece como la más profusamente documentada en la narración histórica de las primeras tecnologías — hasta la irrupción sucesiva del bronce y el hierro— es debido a la abundancia de material arqueológico cerámico. Los restos líticos y los metálicos, por la misma razón, dieron nombre a las etapas preliterarias de la humanidad. Los materiales orgánicos de las tramas de cestas y tejidos, por su naturaleza efímera, no han dejado restos con los que pautar la evolución de la cultura o llenar vitrinas de museos. O esa es, al menos, la explicación pragmática de por qué la cestería y, sobre todo, la industria textil, tan determinante en la historia social y económica de la humanidad, han sido relegadas a un segundo plano en cuanto a la narración histórica occidental de las tecnologías como vehículos significantes.

Cabría imaginar también otra razón para ese olvido. El relato por el cual los gestos y habilidades técnicas, a través de la historia de sus restos inventariada por la arqueología, pasan a adquirir una función simbólica — esto es, pasan de ser técnica a ser arte— privilegia en occidente algunos de esos gestos como fundamentales. La substracción en forma de talla, corte, vaciado o rallado. La adición, en forma de ensamblaje, construcción, o superposición, el propio hecho de pintar.

El modelado y la variación abstracta de este que es el moldeado o el fundido. Todos los gestos físicos que originan las acciones *nobles* que configuraron lo que la historia denominó artes, son modos de dar forma a la materia mediante una acción directa sobre esta. La metáfora del dominio sobre lo informe; sobre la naturaleza. Estas acciones se vuelven valor signífico y son caracterizadas como artes porque dan cuenta de la expresión del individuo, de la fuerza de una subjetividad, que en esas acciones (corte, golpe, marca, acople) deja un trazo, un rastro reconocible como la cifra del sujeto. El entrelazado de trama y urdimbre, sin embargo, sometido como está a la estructura reticular que lo hace posible, no parece propicio para transmitir esa marca del individuo que el canon historiográfico ha privilegiado como motor del progreso. Al contrario, es esta una técnica que, en su misma estructura, parece referirse a un acto social, a un saber colectivo.

2.

La representación visual de la masa, la retícula de pequeñas cabecitas que se extiende hasta tomar la forma del espacio en el que se despliega, no aparece en tal forma como sujeto central de una composición hasta la invención de la fotografía. La limitación técnica de la pintura o el dibujo, cabe pensar, haría ingrato un tema que exigiera agregar una inabarcable cantidad de retratos, pintados en sus detalladas facciones. Las infrecuentes representaciones de multitudes en pinturas o grabados pertenecen en su mayoría a géneros con su particular codificación visual del fenómeno. Podríamos pensar en las pinturas de batallas y en las representaciones naturalistas o alegóricas de carnavales o fiestas populares como un antecedente emparentado con ese motivo de la masa. También en algunos pasajes mitológicos o bíblicos donde

el tema propicia el alarde técnico.

En todas estas pinturas, la multitud representada sirve a la composición del cuadro, apareciendo como fondo, enmarcando o dirigiendo la atención a una acción o personaje que es el verdadero centro y motivo de la representación. En las más

Asier Mendizabal reflexiona sobre el problema de la conciliación política entre lo individual y lo colectivo, a través de una lectura sobre las relaciones estructurales de algunas habilidades técnicas que tienen que ver con el gesto, la retícula y lo fotográfico.

complejas de ellas, hasta varias decenas de las figuras que forman esa multitud aparecen retratadas en sus gestos, en sus facciones, como sujetos individuales reconocibles y no como manchas o puntos que con mayor o menor destreza compongan una tupida red que represente a la multitud como una totalidad; como se pinta un bosque, como se pinta un tapiz.



Asier Mendizabal, *Sin título (Illustrated)*, 2014
Recorte de prensa ilustrada. Cortesía CarrerasMugica.

La fotografía posibilita una nueva configuración de esta imagen. Su invención coincide en el tiempo con la aparición de la disciplina de la sociología. El fenómeno de la masa, sobre todo tras las revoluciones de 1848 y 1871, se vuelve el sujeto central de la historia, y la interpretación de ese fenómeno de la primera sociología tiene en esa imagen de la masa su centro, recelando de su condición de fuerza ciega e incontrolable, en Gustave le Bon, o bien reclamando la inevitabilidad de ese mismo poder, en Marx. La fotografía permitía dar una imagen de la masa inédita hasta entonces. La posibilidad de captar acontecimientos históricos en el instante en que sucedían hacía que, a falta de composición alegórica de los elementos del cuadro, la propia masa apareciera como sujeto de lo acontecido. El perfeccionamiento de la tecnología,

sobre todo la invención de placas secas que facilitaban la portabilidad de los equipos, coincide casi exactamente con la comuna de París, que tantas imágenes legó y que tan influyente fue en la caracterización de la masa como sujeto político. Y tan determinante como la captación de esas imágenes fue su circulación; el hecho de que la fotografía permitiese una distribución masiva, dirigida precisamente a aquellos que formaban parte de esa masa y que por ello, cabe imaginar, adquirirían una autoconciencia muy aguda al verse como partícipes directos de la actualidad. Hay sin embargo un inquietante lapso de tiempo entre la técnica fotográfica que posibilita la obtención de esas imágenes y la tecnología que permite su impresión directa en rotativas mediante trama de semitono. Ciertamente es que muchas de las imágenes reproducidas en las revistas ilustradas de las últimas décadas del siglo XIX eran fotografías, sobre todo aquellas que reproducían instantáneas de eventos públicos y acontecimientos noticiables. Sobre todo, de estas, las que ilustraban momentos de afluencia masiva. La «traducción» de estas fotografías a la prensa, sin embargo, se hacía, antes de la invención del semitono, por medio de grabados de buril sobre tacos de madera que copiaban meticulosamente las fotografías mediante líneas trazadas con certero pulso. Las multitudes en estas reproducciones debían resolverse mediante filigranas casi abstractas que, coherentes con la técnica del grabado utilizada, reducían las pequeñas cabecitas que se extendían cubriendo el paisaje a una retícula casi textil de trazos aprendidos. Los individuos eran irreconocibles. La forma representada era la totalidad y no la suma de sus partes. Había una reveladora concordancia entre esta imagen y la caracterización, entre recelosa y hostil, que la sociología hacía aun del fenómeno como una especie de magma ciego e incontrolable, sujeto a la mecánica de flujos más que a la voluntad de sus integrantes.

La fotografía original, por el contrario, permitía captar en un instante toda la complejidad de una miríada de facciones en una fracción de segundo y, al hacerlo, generaba un efecto paradójico: en la forma de la totalidad de la masa se leía simultáneamente la de cada una de las personas que la componían. Se generaba así una imagen que prometía resolver la contradicción siempre presente en la articulación de lo político: la imposible conciliación entre lo individual y lo colectivo, extrañamente resonante con la relación entre fondo y figura en la representación pictórica. Resolver la paradoja perceptiva por la cual, en un tejido, solo podemos fijarnos en la trama a condición de no ver la urdimbre o la urdimbre a condición de no ver la trama.

En 1897 se introduce la técnica de imprimir las fotografías directamente en rotativa. Esta técnica, sin embargo, no permitirá una buena reproducción de las fotografías de multitudes, porque los puntos de la

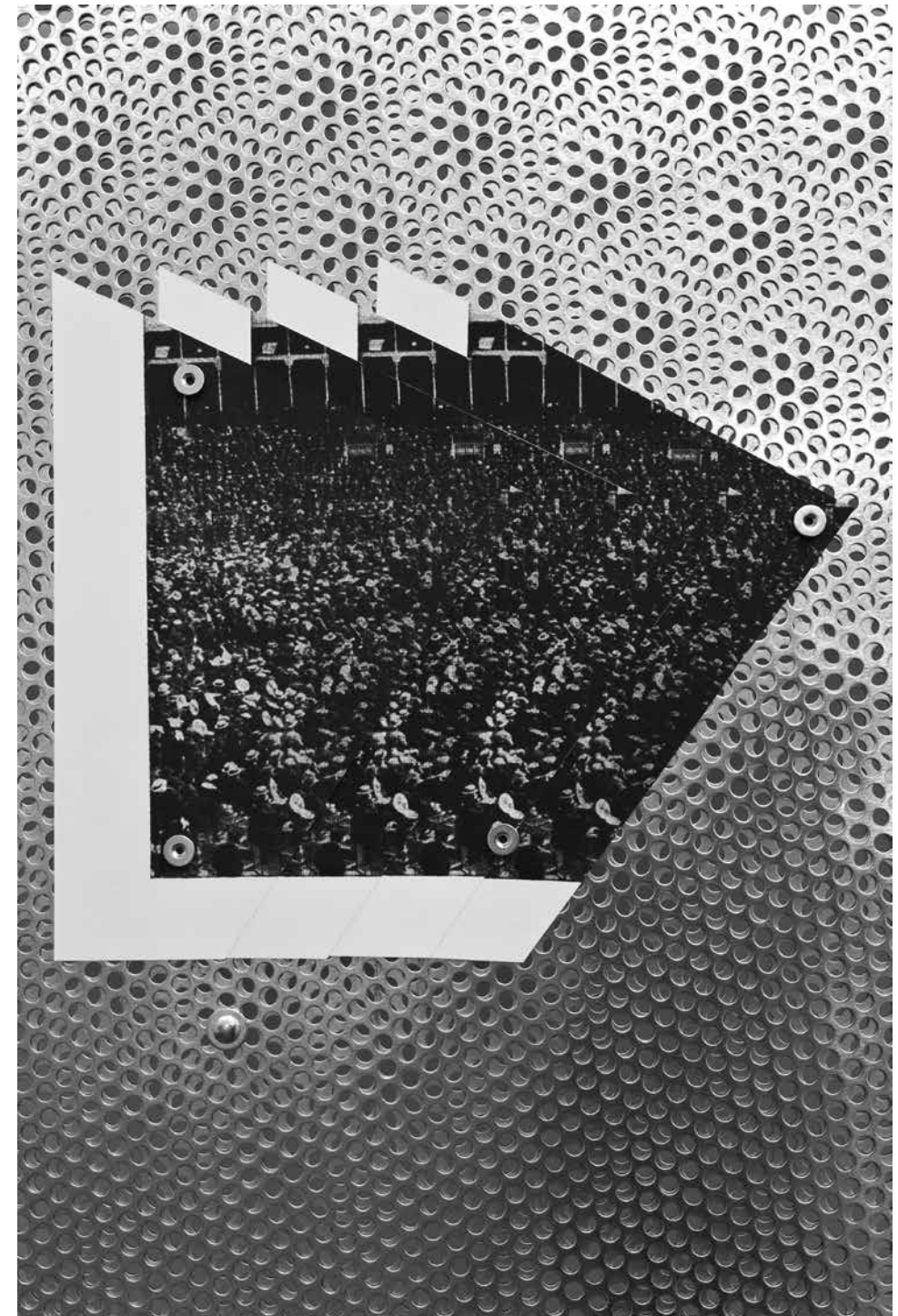
trama que construye la impresión de semitonos se entrelazan con las pequeñas cabezas que forman la imagen. A la retícula de manchas que, en la imagen, forma la multitud de pequeños rostros, se superpone la retícula de puntos que posibilita su impresión. El solapamiento de las dos tramas da una enigmática aberración de la imagen emparentada con el efecto que en la industria gráfica se denomina *Moiré*, utilizando un término prestado por la industria textil.

3.

Cuando en 1843 el pintor David Octavius Hill asistió a la asamblea en la que una parte de la Iglesia de Escocia se escindía para, a partir de ese momento convertirse en la Iglesia Libre de Escocia, decidió que ese acto performativo en el que el colectivo se instituía en la separación debía ser representado en un gran cuadro. Entendió también que hacerlo planteaba un problema. Eran unos cuatrocientos cincuenta miembros en aquella asamblea y la representación del acto demandaba dar cuenta precisamente del hecho de que era la suma de cada una de las subjetividades que decidían allí, en ese gesto, separarse de la oficialidad de su credo, con riesgo de ser por ello condenados al ostracismo por su comunidad, la que configuraba el nuevo colectivo. Probablemente no hubiera encontrado la forma correcta de dar cuenta de ello de no haber mediado el joven científico Robert Adamson, que acababa de abrir el primer laboratorio fotográfico de Edimburgo, y que experimentaba con la incipiente técnica del calotipo. Hill y Adamson fotografiaron a cada uno de los asistentes a la asamblea. También a algunos que, no habiendo asistido a ella, merecían ser incluidos en la memoria que de la misma crearía el cuadro fundacional. La pintura, a partir de los retratos fotográficos, llevó a Hill veintitrés años de trabajo.

4.

El fotomontaje coincide en su máximo desarrollo con el momento en que las fotografías impresas en periódicos empiezan a ser un material ubicuo. La prensa ilustrada es un material común, no solo en cuanto a su condición física —el papel, que trasmuta su uso una vez caducado el tiempo en que la noticia es nueva— sino también y sobre todo en cuanto a las tipologías representadas, que se vuelven material convencional en su forma fotográfica. La nueva codificación de las imágenes de la actualidad se condensaría en temas, coincidentes con cada una de las secciones del diario: retratos (individuales o de grupo) y reuniones, para la **crónica social o política**; vistas urbanas ocupadas por multitudes, para los eventos públicos; paisajes intervenidos por alguna acción o signo de ella, para las crónicas de guerra...



Asier Mendizabal, *Sin título (Trama #2) detalle*, 2012
Serigrafía, imanes, chapa galvanizada. Cortesía ProjecteSD, Barcelona



Asier Mendizábal, *Figures and Prefigurations*
(*Divers*, K.Teige, 1941), 2009. Recortes de impresión offset

Una de estas tipologías, la que más novedad visual proponía, era la del periodismo deportivo. Un nuevo canon sobreescribió en la historia visual de la representación épica del esfuerzo. El recurrente uso que Nicolás Lekuona hizo en sus fotomontajes de 1935, de figuras de gimnastas o de nadadoras saltando de un trampolín evocaba el ideal de cuerpo moderno, en posturas reminiscentes también de su representación clásica. Arqueadas, con los brazos en cruz, recortadas sobre el fondo, se tocaban levemente con otros fragmentos recortados, elegidos con el cuidadoso desdén del método surrealista. Lekuona, interesado tempranamente por el constructivismo soviético, acabó refugiándose en los últimos meses de su corta vida, por razones de las que no se le debe hacer plenamente responsable, en sus amistades falangistas más afines al futurismo de Marinetti. Por eso desconcierta descubrir

los parecidos fotomontajes, con idénticas nadadoras y saltadoras que en 1927 hizo el italiano Vincenzo Paladini, amigo de Marinetti que se dio de baja del futurismo fascista por su compromiso ideológico izquierdista.

El checo Karel Teige proponía poco después el término *imagen-poema* para sus collages. En uno de sus fotopoemas de 1941 varias nadadoras recortadas saltan desde un trampolín. Casi idénticas a las de Paladini y Lekuona, su disposición las hace parecer aviones volando en escuadrilla.

Nos explicamos la recurrencia en los fotomontajes de Teige, Lekuona y Paladini — y un gran número de artistas en contextos diferentes y en una horquilla temporal de varias décadas— de estas imágenes de cuerpos suspendidos en el vacío del fondo del collage, por la evocación doble del canon clásico y del nuevo humano en las utopías modernas. También por la disponibilidad material de fotos deportivas, ubicuas ya como nuevo género periodístico. El reverso de esta nueva especialización periodística de la imagen era la igualmente ubicua fotografía de guerra. Quizá esta disponibilidad de las dos tipologías facilitara lo que en cualquier caso hubiera sido una confrontación poética de imágenes inevitable: en un collage de 1935, Lekuona hace flotar junto a una gimnasta suspendida sobre el fondo gris a un paracaidista saltando en uniforme de combate. Premonitoria intuición, dada la fecha, que repetirá ese mismo año recortando un desfile de disciplinados atletas desfilando como una escuadra militar. El polaco Kazimierz Podsadecki ya había recortado en 1929 a atletas que volaban junto a aviones de combate, y László Moholy-Nagy hacía avanzar en su collage *Militarismo* de 1924 a varios jugadores de hockey junto a una fila de tanques.

5.

El recurso técnico que podría cumplir, en un futuro análisis de la condición de nuestro presente, con esa función de síntoma que adscribíamos a los casos históricos anteriores, sería con toda probabilidad el del *efecto digital*. La maleabilidad de la imagen gracias a la condición siempre relativa de la unidad mínima del píxel. Las posibilidades que ofrecía la nueva técnica de manipulación de imágenes, sobre todo en la industria cinematográfica, no parecieron revelar en un principio todo su potencial comercial en la generación de nuevas realidades. Al contrario, después de una primera etapa de tentativas de corte futurista acorde con el medio, funcionó a partir de los noventa del siglo XX como medio naturalista de recrear escenas multitudinarias del pasado. Las batallas medievales o los millares de espectadores que jaleaban en el foro a los gladiadores daban a cualquier proyecto el estatus de superproducción con un incalculable ahorro en la contratación de figurantes, mediante efectos digitales generados para servir de fondo a la acción.