

Pas de comparaisons: le vivant est incomparable.

*Ossip Mandeistam*

Cuando habitualmente pensamos en los trabajos de Pere Formiguera en términos estrictos de tiempo, centrándonos fundamentalmente en las series de obras en que el artista lleva a cabo una especie de seguimiento de diferentes personas a las cuales fotografía de manera periódica, procedentes prácticamente todas de su entorno más inmediato —amigos y familiares— se nos aparecen de manera nuclear tres términos primordiales en lo que sería la configuración de los campos significantes fundamentales de su último trabajo: el tiempo, las imágenes y la fotografía. Ninguno de estos términos mantiene su mero significado originario ni puede aparecer, a partir de ahora, sin ver profundamente ensanchada su acepción primaria y su sentido desde una perspectiva vinculada a los territorios ampliados —necesariamente expandidos, tendríamos que decir— de lo que consideramos las artes plásticas contemporáneas. Hablamos, pues, de tiempo —o, tal vez, tendríamos que hablar de tiempo— no en el sentido tradicional, es decir, no como la constatación

de un decurso y de un tránsito, no como la manifestación de unos cambios o como la evolución de unos estadios, sino en el sentido más histórico, más trascendente, como lo formulaba Walter Benjamin: «Toda imagen del pasado que no es reconocida por el presente como una de sus propias preocupaciones está amenazada de desaparecer para siempre». El tiempo, pues, en su cualidad de garante de una cierta pervivencia, como sentido de la historia, casi como árbitro de la verdad, como pervivencia del pasado en el presente (junto con aquellos reflejos de futuro a los que se refería el mismo Benjamin): un factor que no es eficaz hasta que ha pasado, existe solo cuando ya ha pasado, y es entonces cuando cumple su misión, cuando tiene lugar, por fin, su verdadero sentido total y nos sitúa en el presente, un presente que tanto es el del artista como el de espectador, el presente del tiempo, en definitiva. Y éste es el tiempo que hay en la obra de Pere Formiguera, y al que se asocia de una manera tan perpetua, un tiempo que implica una postura y una toma de partido decidida: no el que muestra simplemente su paso, como un triste reloj; no el que se muestra a sí mismo, como las lágrimas a la lluvia; no el que aparece como simple ingrediente formal, como las arrugas y el envejecimiento de un rostro,

sino el que confirma una y otra vez una plausible idea de autoría, por un lado, y el que introduce la terrible noción de verdad, por otro. Autoría y verdad: la autoría de las imágenes y la verdad en fotografía, dos ejes no tan sólo fundamentales, sino también profundamente articuladores de la discusión en torno a algunas de las características de la producción artística contemporánea. En un artículo publicado a principios de 1979, Douglas Crimp ya alertaba sobre la pérdida de significados de la palabra imagen o, mejor dicho, sobre la falta de una connotación específica: en el lenguaje corriente —y con la consecuente pérdida de aura a causa de la vulgarización y de la difusión excesivas—, un buen número de «cosas» suelen ser calificadas de imágenes, sin que por eso se refieran necesariamente a trabajos fotográficos, con lo cual, cuando hoy hablamos de imágenes, no acaba de estar bien claro a que tipo de situación visual supuestamente específica nos referimos. Entre un proceso mental y un mecanismo de la representación, entre las abstracciones imaginarias y las necesidades de representación de un objeto determinado, el trabajo de Pere Formiguera se sitúa en este último espacio de posibilidad, el espacio en el que hay que estar —utilizo un término muy caro a los antropólogos y que suele remitir a situaciones muy concretas—, en el que hay

que estar para constituirse en objeto real y específico, en el que hay que estar para verificar el grado de verdad, en el que hay que estar para que la presencia permita la posterior vinculación con la ausencia que define todo intento de representación. De todos modos, Tzvetan Todorov ya había advertido respecto al hecho de que, hablando en términos de verdad, «el texto nunca puede decir toda la verdad».

La autoría de las imágenes. Lo que vemos en estas obras de Pere Formiguera, y que no es necesario describir precisamente por eso, porque ya se ve de una manera suficientemente clara, enlaza en algunos de sus aspectos más vehementes con el intensísimo corpus genérico que el y Joan Fontcuberta desplegaron en aquel proyecto fundamental de 1987, al que denominaron *Fauna secreta*: una interrogación profunda y contundente sobre los mecanismos de la representación, la idea de verdad en fotografía, el concepto de autoría, el desplazamiento hacia otros territorios —tanto artísticos como del conocimiento en general— y el papel del espectador en cuanto sujeto de recepción; es decir, toda una interrogación genérica en torno a la representación y al propio concepto de autor, dos términos o, mejor dicho, dos cuestiones que estructuran los ejes del trabajo actual del artista. Ya se ha repetido suficientemente, en relación con las obras que nos ocupan, lo que ya se ve: una serie de fotografías tomadas periódicamente y de manera serialista a lo largo de unos años y con los mismos modelos, familiares y amigos, que así muestran cómo crecen y cambian, es decir, muestran

el paso del tiempo y, casi, la inexorabilidad del transcurso de las cosas, el decurso del tiempo, como en aquella indeleble idea puesta en circulación por Wim Wenders. Ahora debemos interrogarnos sobre qué es exactamente lo que vemos, cómo lo vemos y quién nos lo hace ver en realidad.

De alguna manera, el trabajo global del artista, su texto, como diría Barthes, funciona, tal como a menudo se ha dicho de la escritura espesa y fértil de Levi-Strauss, como si estuviera hecho de pasta de hojaldre, una estructura férrea y hojaldrada en que las diferentes capas o estratos —temas, ingredientes, aspectos, elementos, intenciones— se tocan y están en intenso contacto —contagio—, pero conviven paralelamente, lo cual otorga a la obra el grado final de complejidad, ya que de vez en cuando algunos elementos lo atraviesan sesgadamente, participando así de todos los estratos. Pero, ¿cuál es la compleja estratigrafía de la obra de Pere Formiguera, parapetada bajo la sencilla apariencia del género «retrato»? Pues es, precisamente, ésta: la apariencia, es decir, el complicado sistema de la representación que el artista pone en marcha, los mecanismos de la puesta en escena, los resortes ocultos de los actos descritos, la trama de su capacidad narrativa, el delirio figurado que permite la subsunción de la individualidad en favor del sujeto y que sumerge los rasgos de la singularidad en los extensos procesos seriales, y aun más si lo consideramos en su conjunto.

Veamos algunos de estos estratos fundamentales de su obra: el concepto de imagen, el trabajo en el

espacio de la representación, la disolución de la idea de autor, la aparición de la figura del espectador, el paso de la obra al texto, la abolición del sexo y del género, los dispositivos desplegados de la subjetividad y la contribución a reconsiderar la idea de veracidad, de verdad, en la obra de arte, sobre todo, cuando se trata una obra fotográfica. Deberíamos interrogarnos, también, respecto al papel de las presencias figurales y a su comprensión, a su importancia y a su rol a la hora de pensar en una posible disolución efectiva del propio autor. Al final de los años sesenta, Roland Barthes y Michel Foucault se interrogaban, en unos discursos breves pero de una contundencia extraordinaria, sobre la plausible *mort de l'auteur* y sobre *qu'est-ce que c'est un auteur?* respectivamente, toda vez que la estética de la recepción ya nos había enseñado que uno de los finales reales de una obra de arte se produce sólo en el instante de su recepción (también Brecht, quien ya en los años treinta había pedido la necesaria inclusión del espectador en este mismo sentido).

Es en este punto donde se encuentra la fotografía de Pere Formiguera: la idea de autor comienza a desaparecer para dejar paso al texto —el lugar de producción de sentido en que se tiene en cuenta los efectos de la recepción, el papel del espectador, su relación con el uso, las formaciones sociales prevalentes y, en suma, lo que H. R. Jauss calificaba como «el horizonte de recepción del público»—, la obra se constituye en el espacio de la representación como una especie de ente supuestamente autónomo,

autorrepresentativo, que habla de individuos y de sujetos, que muestra la instancia de la carne más allá del sexo y del género, que consolida las relaciones con el doble y la alteridad permitiendo que el espectador se vincule con estos mismos parámetros, dejando que le alcance la duda permanente respecto a si se trata de personas o de personajes —sin llegar a los extremos de Freud, que reclamaba para el espectador de Hamlet el mismo grado de neurosis que el personaje— en definitiva, si se trata de realidad o de representación, de verdad o de construcción, situándose, como señalaba Craig Owens, ante el hecho de que la obra de arte es siempre un reconocimiento de la realidad, nunca una alternativa. ¿Dónde está el espacio en que se insertan las figuras?, ¿qué clase de espacio es este que apenas se ve y que suele aparecer fragmentado, descabezado o mellado?: se trata del vacío de un espacio barroco idóneo para la representación y la impostura, o de un espacio de revelación, de iluminación (profana), en el que se nos hace efectiva la verdad de la construcción figural a partir de una clara conciencia del cuerpo y de sus mecanismos de representación. Asistimos a una idea de cuerpo sin sexo y, mucho menos, sin género: una idea de cuerpo como testigo del tiempo y como presencia figurativa, corporal, barroca. que permite llenar un espacio de la representación configurado a medida, una construcción prácticamente transgénica y desprovista de pulsiones, sujeta sólo a los estribos de los reflejos y de los espejos, como tal vez sería una

construcción de deseo. Jacques Lacan instituyó que *le désir est un manque*, y cuando esta carencia es representada en la obra de arte, entonces acaba siendo enunciada como verdad. Para terminar, tanto la idea de autoría como la de verdad asociadas al trabajo de Pere Formiguera comportan la consideración de dos términos más. Por un lado, la relación del arte con el propio transcurso existencial, es decir, la relación de la producción artística contemporánea con los dispositivos y mecanismos de la experiencia y su implicación en el presente, del cual ha de ser una manifestación clara, una interpretación, y, por otro, la pérdida o el mantenimiento transformados de una cierta idea de aura aplicada a las obras. Tal vez es un aura fría, o un aura interior, la que caracteriza el trabajo. Pere Formiguera libera sus fotografías del aura tradicional para otorgar-les una nueva: la que tienen sus personajes. El aura ya no se encuentra en la presencia del fotógrafo en la fotografía; es más bien la presencia del sujeto, de lo que es fotografía, la que la comporta. Al construir la identidad a partir de una especie de yo imaginario, la actitud de ser el autor pasa por la disolución en la creación de sus propios espacios de la representación.