

## **El virtuosismo de lo anómalo contra la representación normativa. En torno a la obra *Guaire* de Amada Granado**

Erik del Búfalo  
Universidad Simón Bolívar  
ekbufalo@gmail.com

### **Resumen**

Las artes visuales y, especialmente, la fotografía tienen la virtud de subsumir la representación en la imagen y por ello lograr descolocar a la primera en su pretensión de realidad. La fotógrafa venezolana Amada Granado ha dado en el clavo al proponer la normalidad como un acontecimiento extraordinario. La normalidad, ese concepto oscilante entre las costumbres sociales y los cánones cognitivos, solo puede expresarse como representación. Toda representación es norma. No hay representación anormal; es, más bien, la representación de lo anormal la que es en sí misma normal y normante. Siguiendo la tesis de Heidegger, la cual señala que toda la modernidad se basa en la autonomía de la representación con respecto al Ser, es dado suponer que arte y revolución comparten como fin la suspensión de la pretensión de verdad inherente a la representación. Este virtuosismo de lo anormal —de la virtualidad de lo real y no de la simple posibilidad de lo simbólico— reflejado en la obra de Granado, y esencia del arte contemporáneo y de los movimientos sociales y “los estilos de vida”, dan el *quid* de estas líneas.

**Palabras claves:** Granado, Heidegger, Virno, representación normativa, virtuosismo, virtualidad.

### **Abstract**

The visual arts and especially photography possess the virtue of subsuming representation in the image and thereby being able to deny representation's aspiration to reality. Venezuelan photographer Amada Granado hit the nail on the head when she proposed that normalcy be accepted as extraordinary. Normalcy, a concept

oscillating between social customs and cognitive canons, can be expressed only as representation. All representation is a norm. There is no abnormal representation. It is, rather, the representation of the abnormal which is in itself normal and norm-producing. If we follow Heidegger's thesis that all modernity is based on the autonomy of representation in respect of Being, we may easily assume that art and revolution share the same goal of thwarting representation's inherent aspiration to truth. The quid of these lines is, in fact, produced by the virtuosity of the abnormal (of the virtuality of the real and not of the simple possibility of the symbolic) as seen in Granada's work, and additionally by the essence of contemporary art, social movements and "styles of living".

**Key words:** Granada, Heidegger, Virno, normative representation, virtuosity, virtuality.

### **1. La representación normativa como norma de la representación**

Una foto nunca está sola. Su objeto la acompaña como una sombra, no está en ella, pero junto a ella entra y sale como una puerta abierta ante lo detenido. Una cámara siempre dispara hacia un afuera pero solo ve hacia adentro, como un espejo. No obstante es un espejo que no devuelve la mirada sino que produce un desconcierto. Se trata de un espejo sin reflexión y sin especulación, se traga la luz devolviendo una forma producida. Una imagen fotográfica no es una simple superficie, más bien es una *interfaz*. Lo propio de una interfaz es no ser nada por sí misma, como la imagen dentro del espejo, solo está, yace, se manifiesta sin tener que existir fuera de su recuadro. La primera fuerza de la representación mecánica consiste entonces en no ser sino señal, marca, indicio, huella de otra cosa. Jeroglífico más que documento, toda fotografía existe en la interpelación a una realidad exterior y la pregunta por una visión interior. Esa es su ambigua regla.

Una foto, a diferencia de una obra plástica, de una pintura por ejemplo, tiene la gran ventaja de no ser autónoma, de soportar, de contener algo que en sí mismo se derramaría. La fotografía no tiene

autonomía, es heterónoma, dependiente de un imperativo que está fuera de sí mismo: ella es *a-normal*, *para-normal*. Su relación primaria no es con la ley sino con lo puramente real. Lo que ocupa la posición de lo real en sí mismo es aquello que escapa a la situación formada por la norma. Lo real es un supuesto que siempre se nos escapa. Esta huida de la cosa en la imagen tecnificada implica una dependencia absoluta con lo otro de la representación. La fotografía no solo tiene un objeto sino que su forma es solo objetiva. La doble *heteronomía* de la foto nos lleva inmediatamente a preguntarnos por su *nomos*; en el sentido griego más originario, como norma y como distrito, como retícula, cuadrante, división del espacio: encuadre. Toda norma es norma ante todo de un territorio, toda regla de una materia: la yarda mide la huerta, la copa mide al vino, la posición de las estrellas los espacios marinos, el encuadre fotográfico a un sujeto. El territorio es el efecto de una norma, de una orden, de un comando, de una apropiación o disposición, de un significado. Sobre el *nomos* —raíz etimológica y ontológica de lo “normal”, que nos viene de la escuadra, la regla latina (*norma*)— Carl Schmitt puntualiza: “*Nomos* es la medida que distribuye y divide el suelo del mundo en una ordenación determinada y, en virtud de ello, representa la forma de la ordenación política, social y religiosa. Medida, ordenación y forma constituyen aquí una unidad espacial concreta” (Schmitt, 2006: 52). Si el mundo, la tierra ordenada, la tierra apropiada, dividida, dispuesta, simbolizada (de este pueblo o de tal otro, de esta persona o de este rey, de esta res o de este imperio, etc.) era la materia del *nomos* antiguo, preclásico, el propio *nomos* es ahora, en nuestro tiempo, al cual Heidegger calificó de “la época de las concepciones del mundo” —donde la representación se hace autónoma de aquello que supone representar— ante todo modelo, disposición de una imagen, forma de la forma (*Bild*). La forma de la forma es el puro espacio vacío donde acontece un objeto y en cuya regla se distribuye la representación. En este sentido, no es el sujeto, pura exterioridad, sino el objeto el que es capaz de crear un interior.

El mundo se presenta, así, no solo como aquello de lo cual se puede tener una idea, el contenido de una idea (diríamos en simples términos fenomenológicos), sino aquello que solo puede darse a partir de una imagen, esto es, de algo “fijado” en la idea

como teniendo su forma por el hombre, antes de que las certezas que llamamos realidad sean posibles en la representación y en la producción de esa representación (Heidegger, 1977: 89). El mundo es el interior de los objetos llevado a la forma de la representación. Esto queriendo significar que el mundo solo es concebible si aparece como reproducción. Reproducción significando aquí que la representación no se produce sino que es aquello que hace posible la producción. La representación es entonces causa y no efecto. Sin embargo, esta reproducción no es la simple puesta en serie, la repetición de una forma, en un tiempo lineal, histórico, y sin “aura” en el sentido benjaminiano. Se trata más bien, y de allí toda la carga del análisis heideggeriano, de una suspensión del Ser en el Tiempo, que en tanto suspensión no puede ser en sí misma, ni mucho menos ser temporal (dirá finalmente Heidegger que es igual a la nada).

En palabras de otro filósofo de la imagen técnica, Vilém Flusser, de lo que aquí se trata es de un “universo”, de una versión unívoca en sí misma, unilateral pero no total o unitaria; única pero caótica. Dice Flusser: “El Universo de imágenes técnicas, tal y como comienza a perfilarse a nuestro alrededor, se presenta como plenitud de los tiempos, donde todas las acciones y las pasiones gravitan perpetuamente.” (Flusser, 2004: 25). En este sentido, el mundo y la fotografía comparten en nuestra época la misma esencia: la contemporaneidad de todos los tiempos representados en el interior de los objetos. En efecto, todas las imágenes técnicas, sean fotografías, fotogramas, videos o señales en un televisor distante, están en el mismo plano de simultaneidad —de “inmanencia”, según Deleuze— representando cualquier evento de cualquier tiempo y de todo lugar.

No obstante, esta cosmópolis de un detenido devenir, e inmanente a la representación imaginaria, supone a su vez una realidad irreductible, indeterminable. En efecto, si la representación es autónoma con respecto a lo real que supone representar, lo real se hace, a su vez, autónomo de la representación, o imposible de representar; en el sentido de que toda representación lo supone como su representante, sin que esta pueda autorizarse, no obstante, de aquel. Heteronomía no significa otra cosa que la autonomía es en

sí misma una relación constitutiva y, por lo tanto, la negación de un absoluto. Es aquí, siguiendo la sospecha heideggeriana, que se proyecta en su plenitud la paradoja de la representación. Mientras más independiente es la concepción de una presencia (re-presentación), más radical se vuelve la patencia o presentación de lo real. Lo que es propiamente normativo, en el sentido de aquello que dispone, demarca un territorio o el límite entre dos o más territorios, no depende ni de lo real ni de la representación, pero está en una relación perpetua de heteronomía. Dicho, quizá, de un modo más diáfano: el margen, la frontera entre dos territorios no pertenece a ninguno de ellos. Este *no man's land*, esta tierra de nadie, es, pese a la ingravidez de la forma, una tierra que, sin ser nada en sí misma, hace posible el advenimiento de un territorio. Y un territorio es, en última instancia, un imperio en el aire, el reino de la imagen como fundación del mundo.

Pero volvamos a la dualidad de la norma, a la idea de interfaz. Una interfaz no existe, entonces, sino como *nomos* y el *nomos* no tiene eficacia sino absolutamente volcado fuera de sí. Es por ello que *nomos* y representación terminan, pese a las protestas de Carl Schmitt, confundándose en la misma cosa: una interfaz donde la representación le presta su presencia a la norma y la norma, a cambio, legitima la representación.

La crítica María Teresa Boulton también define la interfaz entre estos territorios en términos aporéticos; después de todo, una imagen detenida para siempre en el flujo infinito del tiempo no puede sino ser un impasse: “la veracidad fotográfica existe en la interpretación subjetiva y simbólica de la experiencia pero, a la vez, el hecho que produjo esa experiencia posee una vida (veracidad) independiente de la interpretación del sujeto.” (Boulton, 2006: 17). Hay dos versos del poema *Ecce Puer*, de James Joyce, que bien pueden indicarnos el alcance paradójico de la imagen fotográfica y, en definitiva, de toda imagen técnica, la cual nunca puede renunciar, a diferencia de la imagen plástica, a ser la representación de un afuera: “The world that was not / Comes to pass”. Eso que antes no era imagen adviene siempre como imagen detenida, como pasado.

Soy de esas personas que solo pueden entender el arte a través de la política y la política a través del arte; según apunta Benjamin, yo

debería ser a la vez un fascista que estetiza la política y un comunista que politiza el arte... Y en algo es cierto. Quizá por ello he traído un término jurídico para explicar lo que puede entenderse como *anormalidad* cuando hablamos de representación. La *anormalidad* es en última instancia una noción que pertenece tanto a la estadística, a la medicina, a la sociología como a la jurisprudencia. Pero en todas estas disciplinas, la noción de anormalidad es aún heredera del valor primero que tiene lo normal como *norma, patrón, regla, imposición*. En la teoría política y en la teoría del derecho, particularmente del derecho privado, se entiende por “representación normativa” aquella imagen o autoridad que no solo está en lugar de otra cosa, sino que actúa por ella, que representa un interés (Laporta, Sartori, Bobbio) y, en tanto que es un interés, representa una parcialidad, una persona o intención privada (no hay interés colectivo sino bien colectivo o común). El interés es siempre particular, negación de lo común (véase Bobbio, 2005: 492-505 y Lifante Vidal, 2009: 504). La normalidad es una representación propiamente discursiva, es decir, que produce un vínculo con otras representaciones; es un acto. La representación normativa en tanto regula o moldea una acción demuestra que aquello que puede llamarse normal no solo es aquello que está en lugar de otra cosa sino que tiene la autoridad para hacerlo. Y esa autoridad no le viene de ella misma sino de otro; solo hay “normalidad”, y en este caso es lo mismo que “normatividad”, cuando el autor de una representación se encuentra enajenado, alienado —*in alio*— de esta. En otras palabras, cuando creación y autor no coinciden. Esa es también la esencia de la normatividad capitalista, donde trabajador y mercancía, propiedad y propietario, fuerza de trabajo y representación se encuentran en instancias distintas. Pero esta distancia, lejos de ser una forma simple de “explotación”, constituye la interfaz misma de la producción postindustrial y postfordista.

## **2. El virtuosismo o la anormalidad de la obra de Amada Granada**

Lo que hasta ahora hemos llamado heteronomía de la representación normativa debe verse, también en términos del pensador radical italiano Maurizio Lazzarato, como la interfaz o

superficie de inmediatez entre comunicación y valorización del trabajo inmaterial. De la misma índole de pensadores, Paolo Virno denomina “virtuosismo” aquella facultad del trabajo para producir una representación previamente informada de su valor. Simondon acuña el concepto de “compatibilidad” entre realidad y virtualidad para expresar el mismo problema. En otras palabras, el virtuosismo no es otra cosa que la maestría con la cual se acopla una figura al fondo, lo virtual a lo necesario, y no es sino a esta construcción a lo que llamamos realidad (Cf. Simondon, 1989: 211). Esto significa que el trabajador virtuoso viene a ser aquel que se desempeña como un autor y, por ello, no solo reproduce una representación, sino que produce justamente una anomalía en esa representación, pues la representación siempre es un “afuera” de lo real. Pero también este autor se vuelve por lo mismo un trabajador inmaterial, produciendo un territorio nuevo y fuera de la norma. Así, desde el punto de vista del *nomos* capitalista, esto es, de la reproducción normativa del capital, todo autor es anómalo pues produce en la materia una representación no reproducible sin su concurso: todo obrero es un autor en tanto que la reproducción postindustrial supone la creación de nuevas formas de comunicación o de representación. El trabajador virtuoso es autónomo, y en tanto autónomo se presenta como autor, y en tanto autor opera como un artista y como tal es siempre anormal: aparece fuera de la normatividad. Pero esa autonomía, desde el punto de vista del trabajo o de la creación, hay que verla como heteronomía desde el punto de vista de la producción o de la representación: el resultado de una obra siempre es objetivo y objetual: mercancía, conjunción entre la necesidad de un bien y la virtualidad de un valor.

Quizá el paradigma contemporáneo de este trabajador inmaterial sea el fotógrafo, su plusvalía es la pura representación, la creación de valor o de virtualidad. Él más que nadie maneja la ambigüedad existente entre trabajo, creación y comunicación. Su producción implica de lleno un discurso y ese discurso hace que su trabajo no sea menos obra que mercancía. En efecto, la fotografía de autor, la fotografía “artística” (tardíamente reconocida como tal) es una excepción, es una anomalía y aún hoy en día se le denomina “trabajo personal”. Los fotógrafos son ante todo fotógrafos de bodas,

de embarazadas, de deportes, de retratos, de moda, de productos, etc. Un fotógrafo es un trabajador-artista y un artista-trabajador. Las artes visuales basadas en la reproducción técnica, y especialmente la fotografía, en tanto ha sido hasta ahora marginal al gran arte, tienen la virtud de subsumir la representación en la imagen-técnica, no intuitiva o natural, y por ello logra descolocar a la primera en su pretensión de realidad. Su labor es ante todo una modificación de las formas de representar lo real, por ello es ya una modificación de la realidad. Este es su gran virtuosismo.

La fotógrafa venezolana Amada Granado muestra muy bien en su trabajo *Guaire* (2011) cómo este *nomos* de la interfaz se vuelve a su vez la suspensión de su pretensión normativa: lo virtual ya no subsume lo real, sino que el conjunto formado por lo virtual y lo real son representados en toda su ambigüedad. Lo anormal en su trabajo, aun partiendo de una puesta en escena, no modifica esencialmente el hecho de que el objeto de la fotografía es lo real de unos bañistas inverosímiles. Ella descoloca el territorio de la presencia fuera de la normalidad de su representación sin intervenir de ningún otro modo sus fotos. La primera vez que tuve contacto con este trabajo pensé: “claro, si Chávez dijo que en diez años todos nos bañaríamos en el Guaire, la principal alcantarilla de las aguas servidas de Caracas”. Después, conversando con Amada Granado, descubrí que ella quería evocar a los transeúntes de las calles de Ámsterdam, donde había vivido por unos meses, y que en verano se brocean a orillas de sus canales. La objetividad de la escena trasciende así la escenificación del montaje. El montaje de la escena es solo el cuadro donde lo real aparece como un objeto insignificante: su montaje es una síntesis deductiva. Por ello, en su trabajo, la significación, el sentido, no es la esencia de la representación. Por el contrario, el sentido es lo que yace junto a lo real como un supuesto abandonado a su territorio: lo real aparece como fondo, lo virtual como figura.

La fotografía, como todo trabajo inmaterial, produce continentes en el aire. Pero ello no significa que se ha renunciado a la pretensión de significar. El significar ha transmutado su verdad, y ya no busca el acercamiento a las cosas, el puente con la realidad, ahora es alejamiento, distancia, fuga a un mundo nuevo junto al viejo: ahora

la verdad es el trabajo de lo virtual, no la certeza del fundamento. En este trabajo, la inmundicia del río Guaire no es sublimada, es decir, no es susceptible de un juicio estético, pero aparece como adyacencia, vecindad ineludible de todo juicio, sentido o configuración estetizante. El arte fotográfico, dominado por el trabajo conceptual, no pasa ya por la percepción estética sino por la elaboración eidética de una forma cuyo referente siempre queda adherido a su hacer, sin que aquel deba ser modificado o subsumido en esa elaboración. El sujeto es el objeto de la imagen técnica, así como la subjetividad es el producto final del trabajo inmaterial. Toda anormalidad es un nuevo protocolo de experiencia de realidad y de producción de una forma distinta de representación: la fotografía no representa sino que produce un sujeto, que es justamente aquello que queda fuera de la representación.

En *Guaire*, normalidad y anormalidad, territorio semántico y producción de sinsentido, fondo y figura, realidad y virtualidad,



Amada Granado, *Guaire*.

deducción e inducción, configuran no una simple puesta en escena sino el territorio donde lo real aparece puntualizado en su *insignificancia*, en su abandono dentro de la significación, esto es, no significando en el interior de un sentido. Así, lo que va quedando de la representación normativa es puesto en un hiato, lo real queda como objeto acuñado en la distancia de la *re-presentación*. Ya no se *vuelve a presentar* como signo, imagen, forma, pero aparece en



Amada Granado, *Guaire*.

su brutalidad de objeto entre dos representaciones. El Guaire aquí no es ni un río corrompido ni un escenario de bañistas inopinados: se trata más bien del objeto no significado dentro de estas dos representaciones. La obra de Granado es sin acto, sin realidad, se vuelve un dispositivo que denuncia la representación mostrando una anormal presencia de unos sujetos en un territorio que no les corresponde. Toda representación es norma. No hay representación anormal; es, más bien, la representación de lo anormal la que es en sí misma normal y normante. A partir de Marx, Freud y Nietzsche sabemos que la forma en que se da la representación es también la forma en que se norma lo real.

Pero ocurre que, en la fotografía de esta autora venezolana, lo real queda *adjuntado*, anexado a la norma sin que esta lo modifique. Ya no se trata de una sublimación, de un juicio sobre la cosa, sino de la renuncia, sin mediaciones, de subsumir lo real en la norma. Lo real se vuelve así un desierto inhabitable en cuyo flanco, como en la rivera de un río inmundo, yace la forma que ha renunciado a su pretensión normalizante.

El virtuosismo de lo anormal, del sujeto subversivo o puramente virtual de nuestro tiempo —de la virtualidad de lo real y no de la simple posibilidad de lo simbólico—, es reflejado en la obra de Granado con el solo gesto de suspender la inmanencia heteronómica de la representación normativa. Ya no se trata de buscar en el sentido aquello que es imposible conseguir en lo real; se trata, de un modo muy distinto, de producir una forma en cuyo interior lo real pueda objetivarse más allá del sentido. Después de todo, una fotografía es la única representación que está siempre condenada a tener un objeto, a ser un conjunto, a tener un mundo correlativo. Pero en esa condena se desata también la inmanente presencia de un afuera, de un *topos huidizo*, de una materia fugitiva. La foto siempre es un afuera y en esa exterioridad ocurre tanto la norma como su envés anormal.

Trabajar y fotografiar son la misma cosa, los dos son un efecto de la industria y de la formalización técnica. Sin embargo, solo el arte, como subversión efectiva de la norma, puede dar cuenta de la entrañable veracidad de lo anormal. Solo en esa conjetura podemos pensar, representar, significar, hacer territorios, es decir, bañarnos

dos veces en el mismo río y no perecer en el agua oscura de un mundo en perpetuo devenir.

### **Referencias**

- Bobbio, Norberto (2005). *Teoría general de la política*. Madrid: Trotta.
- Boulton, María Teresa (2006). *Pensar con la fotografía*. Caracas: El perro y la rana.
- Flusser, Vilém (2004). *Pour une philosophie de la photographie*. Belval: Circé.
- Heidegger, Martin (1977). *Holzwege*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.
- Schmitt, Carl (2006). *El Nomos de la tierra*. Buenos Aires: Struhart & Cía.
- Lifante Vidal, Isabel (2009). “Sobre el Concepto de Representación”, *Doxa*, (Alicante) (32): 504.
- Simondon, Gilbert (1989). *Du mode d’existence des objets techniques*, París: Aubier.