

## PINTURA PUNCTUAL Y EXPLOSIVA

[Meditaciones en torno a la etnografía crítica de Tomás Ochoa].

“Los que están destrozados, ¿cómo lo hacen? Los impávidos, ¿de qué están hechos? Una vez todo ha terminado, ¿qué respiran? Una vez todo está en calma, ¿qué oyen? Cuando lo derribado ya no se vuelve a levantar ¿cómo andan? ¿Dónde encuentran una palabra? ¿Qué viento sopla sobre sus pestañas? ¿Quién les abre los oídos a los muertos? ¿Quién echa aliento al nombre que ha quedado helado? Cuando se apaga el sol de los ojos, ¿dónde encuentran luz?”<sup>1</sup>.

La banalidad está hoy sacralizada, cuando, parodiando a Barthes se llega al *grado xerox de la cultura*; el arte está arrojado a la pseudorritualidad del suicidio, una simulación vergonzante en la que lo absurdo aumenta su escala<sup>2</sup>. Faltando el drama nos divertimos con la *perversión del sentido*: las formas de la referencialidad tienen una cualidad abismal, como si el único terreno que conociéramos fuera la ciénaga. Después de lo sublime heroico y de la ortodoxia del trauma, aparecería el éxtasis de los sepultureros o, en otros términos, una *simulación de tercer grado*. Estamos fascinados por el *tiempo real* y, sin duda, las estrategias

## PIERCING, EXPLOSIVE PAINTING

[Meditations on Tomás Ochoa's critical ethnography]

“Those who are destroyed, how do they manage? The fearless, what are they made of? Once everything has come to an end, what do they breathe? Once everything is calm again, what do they hear? When the downtrodden no longer get up again, how do they move? Where do they find a word? What wind blows over their eyelashes? Who unplugs the ears of the dead? Who breathes upon the name that has been frozen? When the sun of the eyes is extinguished, where do they find light?”<sup>1</sup>.

When the “Xerox degree of culture” has been reached, to parody a phrase coined by Roland Barthes, triviality sanctified is what you get; art is flung to the pseudo-rituals of suicide, a shameful simulation in which the absurd increases exponentially<sup>2</sup>. For lack of drama, we entertain ourselves with the *distortion of meaning*: the shapes of the many references and referrals take on an abysmal quality, as if the only terrain we ever knew was the swamp. After heroic sublimity and the orthodoxy of trauma, it seems the ecstasy of gravediggers is now on stage, in other words, a *third-degree simulation*. We are fascinated by *real time* and, without a doubt, mediation strategies make the

1. Elias Canetti: La provincia del hombre. Carnet de notas 1942-1972, Ed. Taurus, 1982, p. 244.

2. Cfr. Jean Baudrillard: “La simulación en el arte” en La ilusión y la desilusión estéticas, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1998, p. 49.

de mediación sacan partido de ello dando rienda suelta a lo *obsceno*, siendo la sombra de esos desvelamientos la evidente rehabilitación del *kitsch*. Hay que contar con la *obscenidad* que nos corresponde, sin que eso suponga que tengamos que aceptar la estética de la literalidad<sup>3</sup>. Aunque hay un regodeo patético en lo evidente, afortunadamente también hay artistas capaces de generar propuesta de carácter alegórico que huyen tanto de lo obvio cuanto de lo obtuso; tal es el caso de Tomás Ochoa, cuyos cuadros *sombríos*, realizados a partir de fotografías de trabajadores de las minas que en Ecuador (concretamente en Portovelo) explotó la South American Development Company desde 1860 hasta aproximadamente 1940, tienen una intensa tonalidad política sin caer en la agotada “retórica de las consignas”. Aquella búsqueda del oro genero, no cabe duda, algo peor que la escoria, fue un sistema esclavista en el que los trabajadores eran, literalmente, lo invisible, aquello que en realidad no importaba nada.

La obra de Tomás Ochoa me toca o, mejor, es punzante<sup>4</sup>. Recordemos aquella visión barthesiana de la fotografía como lo que conjuga en un mismo sistema la muerte y el referente. Hay un sustrato “fotográfico” en la obra de Tomás Ochoa que impone a la mirada del espectador zonas de *puntualización*. El *punctum* es cualquier marca cuyo repetición y reiteración está estructurada. Esa relación con un referente insustituible es, en el caso de Tomás Ochoa, un obstinado aproximarse al angustiante fluir de la

most of by giving free rein to what is *obscene*, and the shadow of this attentiveness is the obvious restoration of *kitsch*. We have to reckon with the *obscenity* that pertains to us, although this does not mean we have to accept the aesthetics of literalness<sup>3</sup>. Although there is a pathetic delight in what is evident, fortunately there still are artists capable of transmitting messages of an allegorical nature and who flee from both the obvious and the obtuse. This is the case of Tomás Ochoa, whose *shaded* paintings drawn from photos of mine workers in Ecuador (specifically in Portobello), who were exploited by the South American Development Company from 1860 to about 1940, have intense political overtones, although they do not fall prey to the exhausted “rhetoric of slogans.” There is no doubt that this gold rush engendered something worse than just slag and dross; it was a system based on slave labor where the workers were literally invisible, as they truly did not matter, had no worth.

Tomás Ochoa’s work is poignant to me or, better yet, it pierces me.<sup>4</sup> Let us here recall Roland Barthes’s vision of photography as something that brings together both death and the referent under one single system. There is a “photographic” substratum in the work of Tomás Ochoa, which imposes on the gaze of the spectator areas of *stabbing penetration*. The *punctum* is any mark whose repetition or reiteration is structured. This relationship with an irreplaceable referent, in the case of Tomás Ochoa, is an obstinate approach to the

3. “Poner nuestra mirada al desnudo, ese es el efecto de la literalidad” (Roland Barthes: “Sade-Pasolini” en La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen, Ed. Paidós, Barcelona, 2001, p. 113).

4. Aludo, obviamente, al Tuche de lo fotográfico, según Barthes: “la fotografía remite siempre al corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el Tal (tal foto y no la Foto), en resumidas cuentas, la Tuche, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable” (Roland Barthes: La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 31).

subjetividad del trabajo *invisibilizado*. No solamente *da la palabra al otro* sino que recupera los rostros de los sometidos, trabaja en defensa del punto de la singularidad, eso que irradia y se hace memorable<sup>5</sup>. En *La Cámara lúcida*, Barthes señala que todo lo que decimos sólo trata de ocultar la afirmación única: que todo debe desaparecer y que sólo podemos seguir siendo fieles mientras velemos sobre ese movimiento que se esfuma, al que algo en nosotros que rechaza cualquier recuerdo pertenece ya. Sabemos que hay una enunciación imposible: "estoy muerto"<sup>6</sup>. El estigma o el contrapunto<sup>7</sup> que Tomás Ochoa pone en primer término *como algo candente* no es el de la anécdota o el del detalle pintoresco sino el de la violencia colonial. La *inquietante extrañeza* a la que remiten las obras de este artista tiene que ver, por emplear meditaciones freudianas, con algo que ha sido reprimido y ha retornado; pero no se trata de el rastro de un complejo infantil<sup>8</sup> ni tampoco asistimos al proceso de la sublimación sino que Ochoa, con gran vigor y honestidad, plantea una arqueología del semblante del otro a partir de la mirada dominante.

En algunos de sus extraordinarios vídeos ya emprendía una arqueología que era tanto la de lo industrial abandonado cuanto la de la fuerza de trabajo alienada. En el tríptico de *Sad Co – The Blind Castle* (2003), una impactante vídeo-instalación, disponía el espacio ruinoso de la industrialización, la deriva por él de los mineros actuales y los testimonios de los que trabajaron allí. Del

anxiety-ridden flow of the subjectivity of work *rendered invisible*. Not only does it *give voice to the other*, it also restores the faces of those who were whipped into submission and works to defend that unique point of singularity that shines forth and becomes memorable.<sup>5</sup> In his last book *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Barthes points out that everything we say only tries to hide the one and only assertion: that everything must vanish and that we can only continue to be true to ourselves as long as we attentively watch over that constantly fading movement, to which something in us that refuses any remembrance already belongs. We know there is one statement that is genuinely impossible to utter: "I am dead."<sup>6</sup> The stigma or counterpoint<sup>7</sup> that Tomás Ochoa places at the top of his artistic agenda *as something imperative and urgent* is not an anecdote or picturesque detail but colonial violence. The troubling strangeness that the work of this artist refers to has to do, to use Freudian meditations, with something that has been repressed and has come back; but it has nothing to do with the leftovers of a childhood complex<sup>8</sup> nor are we witnessing the process of sublimation, but rather Ochoa, with much force and honesty, is proposing an archeology of the countenance of the other based on the dominating gaze.

In some of his extraordinary videos, he was already undertaking an archeology not only of an abandoned industry but also of an alienated labor force. In the triptych of *Sad Co – The Blind Castle* (2003), which is an impactful video-installation, he was already laying out the

5. "Centro de la singularidad irremplazable y del referente único, el punctum irradia y, esto es lo más sorprendente, se presta a la metonimia. Y desde el momento en que se deja arrastrar al juego de las sustituciones, puede llegar a invadirlo todo, tanto objetos como afectos" (Jacques Derrida: "Las muertes de Roland Barthes" en *Cada vez única, el fin del mundo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2005, p. 79).
6. "La inminencia de la muerte se presenta, está siempre a punto, está siempre presente porque no se presenta y la muerte se mantiene entre la elocuencia metonímica del "estoy muerto" y el instante en que se presenta en el silencio absoluto, y ya no hay nada más que decir (un punto, eso es todo)" (Jacques Derrida: "Las muertes de Roland Barthes" en *Cada vez única, el fin del mundo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2005, p. 86).
7. "Teoría contrapuntística o desfile de estigmas: una herida se abre sin duda en el punto de su singularidad, en el instante mismo (estigma) de su punta. Pero en el lugar de este acontecimiento, se abre paso, por la misma herida, la sustitución que se repite en ella, y que sólo conserva de la insustituible un deseo pasado" (Jacques Derrida: "Las muertes de Roland Barthes" en *Cada vez única, el fin del mundo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2005, p. 87).
8. "Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva configuración" (Sigmund Freud: "Lo siniestro" en E.T.A. Hoffmann: *El hombre de Arena precedido de Lo siniestro por Sigmund Freud*, Ed. José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1991, p. 33).

testimonio empático a la reconstrucción de una zona que tiene algo de espectral. En todo momento el cuerpo de los mineros desmantelaba cualquier poética “romántica” o regresivamente nostálgica. Tomás Ochoa muestra esos cuerpos embarrados por lodo de las minas para aproximarnos en precario anhelo de riqueza<sup>9</sup>. En la serie de los cuadros de pólvora lo que deconstruye, insisto, es la mirada del colonizador que fotografía, por ejemplo, a una dama transportada en andas, como si fuera una virgen, a puro “lomo de indio”. Tomás Ochoa se apropia o confisca las fotografías de la gerencia de la mina, desplegando su ejercicio alegórico que guarda relaciones, evidentemente, con la estilística *apropiacionista* que se desarrolló en los años ochenta y que es uno de los elementos vertebrales del postmodernismo. “Las descripciones formales del arte moderno eran topográficas, organizaban la superficie de las obras de arte en orden a determinar sus estructuras, mientras que ahora se hace necesario pensar en la descripción como una actividad estratigráfica. Esos procedimientos de cita, extracto, encuadre y escenificación, constitutivos de las estrategias que utilizan las obras de las que he hablado antes, exigen el descubrimiento de estratos de representación. No hace falta decir que no buscamos fuentes u orígenes, sino estructuras de significación: debajo de cada imagen hay siempre otra imagen”<sup>10</sup>. Esa *estratigrafía* no conduce, en ningún sentido, hacia un cultismo pseudo-erudito, ni hacia una fosilización irónica, antes al contrario, revelan un ánimo artístico *rebelde*, en el que lo diferente interviene en la obra sin que neutralice su diferencia.

ruinous space of industrialization, drawn by him from current miners and the testimonies of those who worked there. From a testimony of empathy to the rebuilding of a zone that has something ghost-like about it. At all time, the bodies of the miners themselves contributed to dismantling anything that might have been “romantically” poetic or regressively nostalgic. Tomás Ochoa shows these bodies caked in the sludge of the mines to bring us close to the precarious yearning for wealth.<sup>9</sup> In the series of gunpowder paintings, what he deconstructs, I would like to insist on this, is the gaze of the colonizer who takes a picture of, for example, a lady carried in a litter, as if she were the Virgin Mary carried in a procession, on the bare backs of “Indians.” Tomás Ochoa takes over or confiscates the photos of the mine’s management, unfolding his allegorical exercise which evidently bears a resemblance to the “appropriationist” painterly style that was developed in the eighties and which is one of the mainstays of post-modernism. “The formal descriptions of modern art were topographic and organized the surface of works of art in order to determine their structures, whereas now it is necessary to think of description as a stratigraphic activity. These procedures of quoting, extracting, framing and staging, which constitute the strategies used by the work that I have spoken about before, require the discovery of layers of representation. Needless to say, we are not looking for sources or origins, but rather structures of meaning: beneath each image there is always another image”<sup>10</sup>. That *stratigraphy* does not lead, in any sense, to any type of pseudo-erudite Gongorism, nor does

9. Los mineros intentaban conseguir un poco de oro fijando pequeñas cantidades que estaban en la tierra o en el barrizal. Luego, si podían pasar los controles, desprendían ese “suplemento” en un lavado.

10. Douglas Crimp: “Imágenes” en Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 186.

Con todo, a Tomás Ochoa no le interesa, ni mucho menos, copiar lo que ya está copiado<sup>11</sup> sino que quiere *focalizar lo silenciado*. Tampoco va a repetir la estrategia de lo “refotográfico”, a la manera de Sherry Levine, sino que va a proponer una *hibridación pictórica*. Por medio de un sofisticado proceso serigráfico convierte las moléculas de plata de la fotografía en pólvora quemada. De la instantánea rescata la idea de “fogonazo”, en un singular *performance pictórico* que pone en primer término la idea de peligro o la alusión a un imaginario explosivo. “Me interesa –dice Tomás Ochoa- conceptualmente la relectura de la historia”, no para volver a los relatos establecidos, sino para tomar en cuenta “las historias que no han pasado a la historia oficial”. Se trata, al mismo tiempo, de una historia candente y de un rastro de ceniza, de algo oculto y, valga la paradoja, revelador. Por medio de sus videos y pinturas híbridas, Ochoa da cuenta de lo que no se ha contado en Ecuador, de la explotación de sus recursos y riquezas por parte de los americanos. No es ciertamente una historia de gloria sino de ruina o, mejor, se trata de un conjunto de historias de seres anónimos. Si para el capataz, el gerente o los propietarios, los trabajadores no eran nada o tan sólo eran el “decorado” de su éxito, Tomás Ochoa los convierte en “protagonistas”, amplía sus cuerpos y sus rostros, despliega un proceso de *subjetivación del excluido*<sup>12</sup>.

it lead to ironic fossilization; on the contrary, it reveals a *rebellious* artistic spirit, where what is different intervenes in the work without neutralizing its difference.

In short, Tomás Ochoa is not in the least bit interested in copying what has already been copied<sup>11</sup> but rather in *focusing on what has been silenced*. Nor is he going to repeat the “rephotographing” strategy used by Sherry Levine, rather he is going to propose a *pictorial hybridization*. By means of a sophisticated serigraphic process he converts the silver molecules of the photography into burnt gunpowder. From the snapshot he retrieves the idea of the “flash,” in one single *pictorial performance* that brings to the forefront the idea of danger or the reference to an explosive imaginative world. “I am conceptually interested,” says Tomás Ochoa, “in rereading history,” not going back to official narratives, but to take into account “the stories that have not become official history.” It involves both an urgent story, a burning issue, and the traces of ash, something hidden, and paradoxically something revealing. By means of his videos and hybrid paintings, Ochoa tells what has not been told in Ecuador, about the exploitation of its resources and wealth by Americans. It is definitely not a story marked by glory, but rather one of ruin or, better yet, a series of stories about anonymous beings. If for the foreman, manager or owners, the workers were nothing or only the “decor” of their success, for Tomás Ochoa they become

11. “Describir [dépeindre] es [...] remitir de un código a otro y no de un lenguaje a un referente. Así, el realismo no consiste en copiar lo real sino en copiar una copia (pintada) [...] Por obra de una mimesis secundaria (el realismo) copia de lo ya está copiado” (Roland Barthes: *S/Z*, Ed. Siglo XXI, México, 1980, p. 46).

12. Cuando hablo de proceso de subjetivación aludo a las teorías foucaultianas que también son decisivas en la estrategia de Tomás Ochoa al enfocar críticamente el problema de la apropiación visual del otro. “Afirmar que las videoinstalaciones de Ochoa están fuertemente emparentadas con los estudios sobre la subjetividad desarrollados por Michel Foucault es sin duda correcto. No obstante, también es cierto que el artista no se ha inclinado por traducir literalmente las teorías del historiador francés al lenguaje audiovisual; en su lugar, Ochoa ha procedido más bien a impactarlas de lleno contra la supuesta imparcialidad de la imagen visual de carácter etnográfico” (Joaquín Barrientos: “Tomás Ochoa” en *100 Video Artistas*, Ed. Exit, Madrid, 2009, p. 314).

Frente a una tendencia a monumentalizar los documentos de la dominación colonial, Tomás Ochoa subraya la dimensión de violencia de la propia estrategia representativa. Su rastro de fuego y pólvora corresponde a la mirada de los explotadores que veía al “nativo” como si fuera algo semejante a una especie botánica. Las fotografías originarias estaban entre lo antropológico, la “zoología” y el discurso fisionómico incapaz de comprender su estructura ideológica. Lo que vemos no es otra cosa que un *sistema de control*, en el que las órdenes y la disciplina biopolítica está aparentemente borrados. Basta ver a los gringos a caballo y a los ecuatorianos esclavizados para comprender que hay la historia es pura *discrepancia*. En vez de la *damnatio memoriae*, un recuerdo candente, un testimonio, literalmente, explosivo: lo polvoriento fue reactivado por la pólvora. Tomás Ochoa busca una *performatividad de las imágenes* que haga que retorne lo reprimido<sup>13</sup>. En cierta medida su actitud es la de la historia como *jetzeit*, a la manera benjaminiana, como imagen que tiene casi carácter *redentor*: “Al pasado sólo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad. [...] Por cuanto es una imagen ya irrevocable del pasado que amenaza con disiparse con todo presente que no se reconozca aludido en ella”<sup>14</sup>. El desplazamiento post-histórico y, simultáneamente, arqueológico de Ochoa permite *liberar* aquello que no se podía decir en las fotografías pero que, sin embargo, estaba implícito en ellas.

“leading players”, their bodies and faces are aggrandized, and a process whereby those who had been *excluded become active subjects* unfolds.<sup>12</sup>

In contrast to the trend of monumentalizing documents dating back to the epoch of colonial domination, Tomás Ochoa underscores the violent dimension of the representative strategy itself. The traces left by fire and gunpowder pertain to, and come from, the gaze of the exploiters who looked upon the “natives” as if they were something akin to a plant species. The original photographs were situated somewhere between anthropology, zoology and a physiognomic discourse incapable of understanding their ideological structure. What we see is nothing other than a *control system*, where biopolitical orders and discipline are apparently erased. Suffice it to see the “gringos” riding a horse and Ecuadorians as slaves to understand that history is purely a matter of *discrepancy*. Instead of *damnatio memoriae* [removal from remembrance], a pressing remembrance, a testimony that was literally explosive has been restored: what was dust has been reactivated by gunpowder. Tomás Ochoa strives for a *performative capacity of the images* which take up anew what was repressed.<sup>13</sup> To a certain extent, his attitude is that of history viewed as *Jetztzeit* [time filled by the presence of the now], in the style of Walter Benjamin, as an image that almost has a *redeeming* nature: “The past can be seized only as an image which flashes up at the instant when it can be

13. Aludo al concepto de performatividad de John Austin: “Para él, el fuego era la imagen de la naturaleza efímera de los actos de habla: estos no constituyen un núcleo semántico, y a pesar de que pueden hacer mucho daño tampoco son una cosa, sino un acontecimiento temporalmente circunscrito; algo parecido al fuego que oscila entre la cosa y el acontecimiento” (Mieke Bal: *Conceptos viajeros en la humanidad. Una guía de viaje*, Ed. CendeaC, Murcia, 2009, p. 84).

14. Walter Benjamin: “Sobre el concepto de Historia” en *Obras*. Libro I/ vol. 2, Ed. Abada, Madrid, 2008, p. 307.

Que lo apocalíptico, como el arte, sea “cosa del pasado”, valga este guiño hegeliano, no quiere decir que se haya *realizado* e incluso determina un tiempo por venir en el que solo puede suceder lo peor: verdadera *sublimidad catastrófica*. Cuando faltan las palabras llega, más que el sentimiento sublime, la descarga violenta que *pone las cosas en su sitio* (en la escombrera de la demolición), algo que el terrorismo utiliza sin escrúpulos<sup>15</sup>. Tomás Ochoa no recurre ni a las consignas tópicas ni a un realismo “terminal”, lo que a él le interesa es dejar la interpretación abierta, obligando al espectador a *pensar lo que ahora ve*. Las presencias subjetivas de sus cuadros tienen algo de *fantasmal*; un material impredecible como la pólvora deja un rastro sombrío. La obra de arte se entiende como *función del velo*, instaurada como captura imaginaria y lugar del deseo, la relación con un más allá, fundamental en toda articulación de la relación simbólica: “se trata del descenso al plano imaginario del ritmo ternario sujeto-objeto-más allá, fundamental en la relación simbólica. Dicho de otra manera, en la función del velo se trata de la proyección de la posición intermedia del objeto”<sup>16</sup>. Hay que intentar atravesar (*traverseer*) la fantasía, sabiendo que el sentido, tal y como mostraron Lévi-Strauss o Lacan, probablemente no sea más que un *efecto de superficie*, un espejismo, una espuma. La *lectura sintomal* denuncia la ilusión de la esencia, la profundidad o la completud en beneficio de la realidad del recorte, la ruptura o la maduración. El arte está siempre intentando hacerse con la “otra escena”, esto es, con ese lugar en el que el significante ejerce su función en la producción de las significaciones que permanecen no

recognized and is never seen again. [...] For every image of the past that is not recognized by the present as one of its own concerns threatens to disappear irretrievably.”<sup>14</sup> Ochoa’s post-historical and, at the same time, archeological displacement makes it possible to set free that which could not be said in the photographs but which nevertheless was implicit in them.

That the apocalyptic, as art, is a “thing of the past”, to use Hegel’s expression, does not mean that *it has taken place* or that it even determines that, in the future, only the worst can ever occur: a genuine *exaltation of the catastrophic*. When words are missing, then, rather than the sentiment of the sublime, comes the violent gunshot that *puts things in their place* (in the garbage dump of demolition), something that terrorism uses unscrupulously.<sup>15</sup> Tomás Ochoa does not resort either to hackneyed slogans or to “terminal” realism, what is of interest to him is to leave everything open to interpretation, requiring the spectator to *think what he/she now sees*. The subjective presence of his paintings has something ghostly about it; an unpredictable substance such as gunpowder leaves behind a shadowy trace. The work of art is understood as a *function of the veil*, instated as an imaginative seizure and place of desire, the relationship with something far beyond, which is essential in all manifestation of the symbolic rapport: “It is a matter here of the incursion upon the imaginary plane of the ternary rhythm subject-object-beyond, which is fundamental to the symbolic relation. In other words, within the function of the

15. “El terrorismo no es simplemente un fenómeno político, es también un fenómeno artístico. Existe también en la publicidad, los medios de comunicación, los reality shows, la pornografía mediatizada. Lo único que debe hacerse es darle un puñetazo al otro para despertarlo. [...] El puñetazo es el principio de la comunicación: con el puñetazo, se gana proximidad cuando ya no se tienen palabras... En este momento el arte ha llegado a este punto” (Paul Virilio entrevistado por Catherine David: en *Colisiones*, Ed. Arteleku, San Sebastián, 1995, p. 50).

16. Jacques Lacan: “La función del velo” en *El Seminario 4. La Relación de Objeto*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 159.

conquistadas por el sujeto y de las que éste demuestra estar separado por una barrera de resistencia. Es la caída del sujeto *que se supone que sabe* lo que se opone a la noción de liquidación de la transferencia. El arte puede desbaratar lo que impone el síntoma, a saber, la verdad. En la articulación del síntoma con el símbolo no hay más que un falso agujero<sup>17</sup>. La *sintomatología* de Tomás Ochoa es la de una *historia (re)velada*, de un pasado silenciado más que catastrófico que sigue gravitando sobre el presente por más que sea nombrado como “post-colonial”.

“Ahora que los centros –apunta Serge Guilbaut- están condenados a copiar ellos también, que la noción de originalidad se ha disuelto en la desconfianza, los artistas de la periferia se han convertido a su vez en promotores de discursos que se ajustan más a la realidad postmoderna. Hace lustros, su trabajo consistía en la copia y la reutilización de conceptos puestos sobre el obrador en el centro. Su habilidad para manipular el doble sentido, la ironía y el sobreentendido los ha reubicado”<sup>18</sup>. El *deseo estético-político* de Tomás Ochoa le lleva a *punctualizar* lo subjetiva e históricamente periférico. Esos individuos que el rescata de fotografías coloniales estaban allí “borrados” o, por jugar con una noción lacaniana, barrados. Aquel *sujeto barrado*<sup>19</sup> nos acerca al deseo y a la(s) historia(s) que pueden abrirse a partir de la indeterminación, de la indecibilidad o incluso de la *destinerrancia*. “Por

veil it is a matter of the projection of the intermediary position of the object.”<sup>16</sup> One has to attempt to pass through or traverse (*traverser*, in French) the fantasy, knowing well that meaning, as Levi-Strauss or Lacan had shown, is probably nothing more than a *surface effect*, a mirage, froth. *The symptomatic reading* exposes the illusion of essence, profundity or completeness for the benefit of the reality of the cross-section, the break or maturation. Art is always trying to adapt to the “other stage,” that is, to that place where the signifier performs its role in producing significations that remain unconquered by the subject and producing significations that the subject proves to be separated from by a wall of resistance. It is the fall of the subject *who assumes it knows* that opposes the notion of the liquidation of transfer. Art can disrupt what is imposed by the symptom, namely, truth. In the articulation of the symptom with the symbol, there is nothing more than a false hole.<sup>17</sup> Tomás Ochoa’s set of *symptoms* is that of a revealed/veiled history, of a past that was silenced rather than catastrophic, which continues to gravitate over the present regardless of whether it is called “post-colonial” or not.

“Now that the centers themselves,” Serge Guilbaut points out, “are condemned to copy, now that the notion of originality has dissolved into mistrust, the artists of the periphery have become, in turn, the promoters of discourses that are more adapted to post-modern reality. Decades ago, their work consisted of copying and recycling the concepts placed in the workroom at the center. Their skill in manipulating

17. Cfr. Jacques Lacan: El sinthome. El Seminario 23, Ed. Paidós, Barcelona, 2006, p. 24. La libido participa del agujero, lo mismo que otras formas con la que se representan el cuerpo y lo real, algo que, según declara el mismo Lacan, intenta alcanzar la función del arte.

18. Serge Guilbaut: Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI, Ed. Akal, Madrid, 2009, p. 31.

19. “El “sujeto barrado” lacaniano no está “vacío” en el sentido de alguna “experiencia del vacío” psicológico-existencial, sino en el sentido de una dimensión de negatividad autorreferencial que elude a priori el dominio de lo vécu de la experiencia vivida” (Slavoj Žizek: El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 276).

consiguiente –escribe Derrida–, creo que, lo mismo que la muerte, la indecibilidad, lo que denomino también la “destinerrancia”, la posibilidad que tiene un gesto de no llegar nunca a su destino, es la condición del movimiento del deseo que, de otro modo, moriría de antemano”<sup>20</sup>. El deseo es una mezcla de disfrute e insatisfacción que no puede ser resuelto en la forma de una “ausencia esencial”; acaso el abandono del *sufrimiento diferente* tenga que ver con la renuncia que hacemos de nosotros mismos y, por supuesto, con la dificultad de establecer el encuentro con el otro. Lyotard habló de la *fórmula postmoderna*, en el imaginario conflictivo, como un dejar la respuesta en suspenso, sin excluir que haya algo de otro, “algo de falta y algo de deseo”<sup>21</sup>. Sabemos que el cuerpo no es, necesariamente, una presencia, “es, cómo decirlo, una experiencia de contexto, de disociación, de dislocaciones”<sup>22</sup>. Con todo, el artista es el que siempre deja rastros, materiales que a veces componen algo semejante a una escena del crimen<sup>23</sup>; el rastro es lo que señala y no se borra, pero también lo que no está presente de una forma definitiva. Lo que *permanece* en la obra de Tomás Ochoa son las huellas de algo inquietante: de un dominio que *agotó* implacablemente no solo unas riquezas ajenas sino a unos sujetos que estaban *anulados* en todos los sentidos.

La sociedad del espectáculo ha empujado al arte e incluso a la crítica al terreno del bricolage, siendo el material con el que

double meanings, irony and inferences has resituated them.”<sup>18</sup> The *aesthetic-political wish* of Tomás Ochoa leads him to pierce what is subjectively and historically peripheral. Those individuals he has retrieved from colonial photographs had been “deleted” in those pictures, they had been crossed out, or barred by a slash and smeared, to overstretch use of one of Lacan’s concepts. That *split subject*<sup>19</sup> brings us close to desire and close to the history/stories that can open up on the basis of indetermination, the unsayable or even destinerrance. “Therefore,” writes Derrida, “I believe that, just as with death, unsayability, which I also refer to as ‘destinerrance,’ that is, the possibility that a gesture has of never reaching its destination, is a necessary condition of desire’s movement, otherwise it would simply expire ahead of time.”<sup>20</sup> Desire is a mixture of enjoyment and dissatisfaction that cannot be resolved in the form of an “essential absence;” probably the abandonment of *different suffering* has something to do with our own self-denial and, of course, with the difficulty of establishing contact with others. Lyotard speaks of the *post-modern formula*, in the conflicting imaginary, like leaving the reply in suspense, without excluding that there might be something of the other, “something missing and something desired.”<sup>21</sup> We know that the body is not necessarily a presence, “it is, how can I put it, an experience of context, dissociation, dislocations.”<sup>22</sup> Ultimately, the artist is always the one leaving tracks, materials that sometimes construct something similar to a scene of the crime.<sup>23</sup> The trace is what points to something and is not deleted, but it is also something that is definitively not there either. What does *remain* in the work of Tomás Ochoa are the footprints of

20. Jacques Derrida: ¡Palabra! Instantáneas filosóficas, Ed. Trotta, Madrid, 2001, p. 42.

21. Jean-Francois Lyotard: “El imaginario postmoderno y la cuestión del otro en el pensamiento y la arquitectura” en Pensar-Componer/Construir-Habitar, Ed. Arteleku, San Sebastián, 1994, p. 38.

22. Jacques Derrida: “Dispersión de voces” en No escribo sin luz artificial, Ed. Cuatro, Valladolid, 1999, p. 159.

23. Cfr. Ralf Rugoff: “More than Metes the Eye” en Scene of the Crime, The MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1997, p. 62. “Dejamos por todas partes huellas –virus, lapsus, gérmenes, catástrofes- signos de la imperfección que son como la firma en el corazón de un mundo artificial” (Jean Baudrillard: “La escritura automática del mundo” en La ilusión y la desilusión estéticas, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1997, p. 85).

producir la "obra" una amalgama de *souvenirs* que señalan un patético *final*<sup>24</sup>. Asistimos tanto a una sobrecodificación cuanto a una especie de apoteosis del *secreto subversivo*, en otros términos, la rebeldía está colapsada tanto por la impotencia colectiva y personal cuanto por la tendencia al hermetismo, ese camuflaje que da cuenta, antes que nada, del miedo: la desobediencia termina por ser codificada subliminalmente<sup>25</sup>. Tal vez lo que tenga que hacer el arte es *no dejar de hablar de lo que le falta*, cuando ya se ha entregado a la orgía y al cansancio subsiguiente. Sin embargo, estamos *acomodados en lo inhóspito* lo que no supone, necesariamente, que hayamos aceptado la angustia. Lo enorme (*Das Ungeheure*) que nos atemoriza<sup>26</sup>, esa "realidad" inquietante en la que Tomás Ochoa *penetra*, no puede disolverse en el aire como si finalmente no fuera nada. En vez de aceptar, acriticamente, un *mundo atonal*, este artista insiste en presentar testimonios alegóricos, rastros quemados, ruinas, figuras y rostros focalizados, historias que no habían sido contadas. En *Mas allá del principio del placer*, advierte Freud, que la conciencia surge en la huella de un recuerdo, esto es, del impulso tanático y de la degradación de la vivencia, algo que la fotografía sostiene como duplicación de lo real pero también como *teatro de la muerte*<sup>27</sup>. En la edad de la ruina de la memoria (cuando el vértigo catódico ha impuesto su hechizo) el tiempo está desmembrado, "de ese desmembramiento -escribe Trias en *La memoria perdida de las cosas*- surge la presencia de una reminiscencia"<sup>28</sup>. El arte sabe de la importancia de destacarse del tiempo, para buscar las *correspondencias* como

something that is disquieting: a domination that implacably *depleted* not only the wealth belonging to others but also subjects that were *annulled* in the fullest sense of the word.

The society of spectacle has cornered art and even criticism into the domain of bricolage [do-it-yourself assembly with odds and ends]; and the raw material with which an "artwork" is produced is comprised of a hodge-podge of souvenirs all promising a pathetic *end-product*.<sup>24</sup> In art we are witnessing both excessive ciphering and a kind of apotheosis of *subversive secrecy*, in other words, the uprising of the rebels falls apart not only as a result of collective and personal powerlessness but also as a result of the trend toward hermeticism, which is a kind of camouflage that confirms, above all, the fear that prevails: disobedience ends up by being ciphered with a subliminal code.<sup>25</sup> Probably what art must now do is *to never stop talking about what is missing from it*, as it has already surrendered to orgies and is suffering from the ensuing fatigue. Nevertheless, we have *settled in rough terrain*, which does not necessarily mean we have made our peace with anxiety. What is horrendous (*das Ungeheure*), that which terrorizes us,<sup>26</sup> that unsettling "reality" into which Tomás Ochoa *penetrates*, cannot be dissolved in thin air as if it were ultimately nothing. Instead of uncritically accepting an *atonal world*, this artist insists on presenting allegorical testimonies, burnt traces, ruins, focalized figures and faces, stories that had not been told. In *Beyond the Pleasure*

24. "Por primera vez, las artes de todas las civilizaciones y todas las épocas pueden ser conocidas y admitidas en conjunto. Es una "colección de souvenirs" de la historia del arte que, al hacerse posible, implica, también, el fin del mundo del arte. En esta época de museos, cuando ya no puede existir ninguna comunicación artística, pueden ser igualmente admitidos todos los momentos antiguos del arte, porque ninguno de los cuales padece ya la pérdida de sus condiciones de comunicación particulares en la actual pérdida general de las condiciones de comunicación" (Guy Debord: La sociedad del espectáculo, Ed. La Marca, Buenos Aires, 1995, fragmento 189).

25. "¿Ha pasado el inconsciente, a lo inhibido del psicoanálisis? Si hoy sigue existiendo, tendrá necesariamente que acosar la realidad objetiva, acosar tanto la propia verdad como su perversión, su distorsión, su anomalía, su accidente. Si la ironía existe, tiene que haber pasado a las cosas. Tiene que haberse refugiado en la desobediencia de los comportamientos a la norma, en el desfallecimiento de los programas, en el desarreglo oculto, en la regla de juego oculta, en el silencio en el horizonte del sentido, en el secreto. Lo sublime ha pasado a lo subliminal" (Jean Baudrillard: El otro por sí mismo, Ed. Anagrama, Barcelona, 1988, pp. 46-47).

26. "En su ensayo sobre lo sagrado, Rudolf Otto hace de lo enorme una de las categorías de lo nouménico. "En su sentido fundamental", dice, "significa lo espantoso, lo siniestro de lo nouménico". Sitúa como cabecera del libro la noción misma de enorme, tal como Fausto la utiliza: "el estremecimiento es la mejor parte de la humanidad. Por muy caro que el mundo le haga pagar el sentimiento en medio de su emoción es cuando el hombre siente profundamente su inmensidad". El temblor ante lo enorme -das Ungeheure- es en realidad el miedo ante lo que no se deja circunscribir con palabras, que se escapa a la comprensión y a la medida. Así lo enorme no es sólo lo que escapa al nomos, es el deinos griego, un terror que deja mudo. Ese arrancamiento de la voz, que impide designar las cosas, que lleva los espectáculos del mundo a un monstruoso

un encuentro (memoria involuntaria) que detiene el acelerado discurrir de la realidad. Memoria y olvido, muerte y vida se interpenetran formando agujeros oníricos que tienen la “densidad abismal” del instante<sup>29</sup>. Tomás Ochoa genera un *tiempo (arqueológico y explosivo) crítico* en el que se adentra, con una honestidad enorme, en unas sombras que, en verdad, le corresponden y con las que se compromete.

Puede que en el principio no fuera ni el verbo ni la luz, sino, como sugiere María Zambrano, la sombra: “Y, sin embargo, en el principio era la sombra, pues creemos, tal vez sin darnos cuenta que la sombra es la tierra y la tierra es lo permanente, lo que nunca puede faltarnos, salvo en el espanto. La luz es siempre intermitente; somos iluminados por ella, más nunca logramos vivir en ella sin extrañarnos. Hasta el sol, que siempre sabemos sobre nuestra cabeza, puede mostrarse o no. La sombra, la opaca y firme, resistente, tierra, no nunca”<sup>30</sup>. Jung consideraba que los arquetipos que con mayor frecuencia e intensidad influyen sobre el *yo* son la sombra, el *anima* y el *animus*: “la figura más accesible a la experiencia es la sombra, cuya índole puede inferirse en gran medida de los contenidos del inconsciente personal”<sup>31</sup>. Si, por un lado, es expresión de lo negativo, también en esas obsesiones que recoge la sombra se encuentra una potencia, adquiere la forma de la emoción que no es una actividad sino un suceso que a uno le sobreviene. La

*Principle*, Freud points out that consciousness arises from the footprints left by a remembrance, that is, from the impulse of thanatos and the degradation of experience, something that photography sustains as a duplication of what is real, but also as the theater of death.<sup>27</sup> In the age of the ruin of memory (when the cathodal vertigo has cast its spell) time is dismembered: “from this dismemberment,” Trias writes in *The Lost Memory of Things*, “arises the presence of a reminiscence.”<sup>28</sup> Art knows of the importance of breaking away from time, to look for *correspondences* as an encounter (unwilling memory) that holds up the speedy flow of reality. Memory and forgetfulness, death and life are interpenetrated, forming dream holes that have the “abysmal density” of the instant.<sup>29</sup> Tomás Ochoa generates an (*archeological and explosive*) *critical time* in which he enters, with vast honesty, in shadows that truly pertain to him and to which he is committed.

It may well be that in the beginning there was neither the word nor light but rather, as suggested by María Zambrano, the shadow: “And, nevertheless, in the beginning there was the shadow, because we believe, probably without realizing it, that the shadow is the earth and the earth is what is permanent, that which can never fail us, except in fright. Light is always intermittent; we are illuminated by it, but we can never manage to live in it without feeling strange about it. Even the sun, which we always know is over our head, may or may not show itself. That however is never the case for the shadow, the opaque, firm, and resistant earth.”<sup>30</sup> Jung deemed that the archetypes that

inefable, es análogo, en el orden de la oralidad, a lo que en el orden de la visibilidad deja sin rostro al preso, lo priva del cara a cara mediante el que el hombre señala su presencia frente a los demás” (Jean Clair: La barbarie ordinaria. Music en Dachau, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2007, p. 75). Cfr. Rudolf Otto: Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios, Ed. Alianza, Madrid, 1980, p. 20.

27. “La fotografía es indialéctica: la Fotografía es un teatro desnaturalizado en el que la muerte no puede “contemplarse a sí misma”, pensarse e interiorizarse; o todavía más: el teatro muerto de la Muerte, la prescripción de lo Trágico; la Fotografía excluye toda purificación, toda catarsis” (Roland Barthes: La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 157). “Lo que las fotografías intentan prohibir mediante su mera acumulación es el recuerdo de la muerte, que es parte de integrante de cada imagen de la memoria” (Benjamin H.D. Buchloh: “El Atlas de Gerhard Richter: el archivo anómico” en Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, Ed. MACBA, Barcelona, 1999, p. 147).

28. Eugenio Trias: La memoria perdida de las cosas, Ed. Mondadori, Madrid, 1988, p. 120.

29. “El in-stante obstaculiza el normal correr, dis-currir, trans-currir, desordena la serie, la agujerea. Es como si la densidad del tiempo en ese instante alcanzase una concentración capaz de impedir el avanzar del tiempo mismo, como si detuviese el tiempo” (Massimo Cacciari: Iconos de la Ley, Ed. La Cebra, Buenos Aires, 2009, p. 227).

30. María Zambrano: “De una correspondencia” en Las palabras del regreso, Ed. Cátedra, Madrid, 2009, p. 311.

31. Carl G. Jung: Aion. Contribución a los simbolismos del sí-mismo, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, p. 22.

sombra es, en esta clave, una proyección emocional que parece situada sin lugar a duda en el *otro*. El resultado de la proyección es un *aislamiento del sujeto* respecto del entorno, en cuanto se establece con este una relación no real sino ilusoria. Por medio de la sombra se encarna precisamente una realidad, un rostro desconocido, cuya esencial permanece inalcanzable. Acaso podamos contemplar las obras de Tomás Ochoa como pinturas de sombras (*skiagraphia*) que nos hablan de ausencia como en aquel mito del origen de esa forma del arte que narrara Plinio<sup>32</sup>.

Al hablar de su serie de cuadros con pólvora Tomás Ochoa habla de una catarsis que tiene una contradicción fundamental: en términos psicoanalíticos tiene que ver con la mala experiencia y el deseo de quemar lo traumático para librarse de ello, pero resulta que, paradójicamente, la imagen *persiste*. Son *imágenes pese a todo* que *punctualizan* a sujetos de lo que “ellos no sabían los nombres”. El sometido estaba fuera del tiempo, era in-puntual, los sufrimientos que padecían no entraban en la retórica, esto es su topología era la del “no ha lugar”. La estética *metonímica* y focalizadora<sup>33</sup> de Tomás Ochoa penetra con su *etnografía crítica*<sup>34</sup> en lo insignificante para intentar *dar cuenta de lo pasado* de una forma diferente a la dominante. Acaso el arte contemporáneo pueda ser algo más que el ornamento hiperbólico o la consigna patatera, generando preguntas críticas, ofreciendo *otros puntos*

exert their influence over the self most frequently and with the greatest intensity are the shadow, the *anima* and the *animus*: “the figure most accessible to experience is the shadow, whose shape can be largely inferred from the contents of the personal unconscious.”<sup>31</sup> If, on the one hand, it is an expression of what is negative, on the other hand, in those obsessions that are gathered by the shadow there is a force, which acquires the shape of the emotion that is not an activity but rather an event that happens to one. The shadow is, in this key, an emotional projection that seems situated without a doubt in the *other*. The result of the projection is an *isolation of the subject* with respect to its environment, since with it a relationship that is not real but rather illusory is established. By means of the shadow, it is precisely a reality that is embodied, an unknown face, whose essence remains unattainable. We could probably view the works of Tomás Ochoa as shadow-paintings (*skiagraphy*) that speak to us of absence as in that myth of the origin of that art form that Pliny talks about.<sup>32</sup>

When talking about his series of paintings with gunpowder, Tomás Ochoa refers to a catharsis that is marked by a fundamental contradiction: in psychoanalytical terms, it has to do with a bad experience and the wish to burn the trauma to be free of it, but paradoxically it turns out that the image persists. They are *images after all* that *pierce* subjects whose “names they did not know.” The downtrodden were out of step with time, they were not punctual, the sufferings they sustained did not fit current rhetoric, and figuratively

32. Recordemos aquella consideración de Plinio sobre la pintura como un arte de circunscribir “con líneas el contorno de la sombra de un hombre” (Plinio: Historia natural, Libro 35, 15-16, recogido en Textos de Historia del Arte, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 1987, p. 78). “El resultado visible en el mural de su [Vasari] casa en Florencia es una mancha más o menos informe y sin semejanza. En la fábula pliniana, captar la semejanza mediante el silueteado de la sombra era posible porque el modelo y el artista eran dos personas distintas. La imagen/sombra era la semejanza del otro (y no de sí mismo) y ésta se manifestaba exclusivamente de perfil” (Victor I. Stoichita: Breve historia de la sombra, Ed. Siruela, Madrid, 1999, p. 44).

33. “Y sin embargo, la metonimia no es un error o una mentira, no se refiere a lo falso. Y literalmente tal vez no haya ningún punctum. Cosa que hace que cualquier enunciación sea posible, pero no reduce nada el sufrimiento; se trata incluso de una fuente, la fuente del sufrimiento, in-puntual, ilimitable” (Jacques Derrida: “Las muertes de Roland Barthes” en Cada vez única, el fin del mundo, Ed. Pre-textos, Valencia, 2005, p. 85).

34. “El trabajo en vídeo del artista ecuatoriano Tomás Ochoa resume muy bien su ideal de avanzar hacia la articulación de una nueva etnografía crítica de los distintos regímenes visuales del mundo occidental. Tomando como punto de partida las retroalimentaciones culturales y las interdependencias económicas de la geografía transatlántica, sus trabajos nos previenen de la tentación de convertir la transculturalidad en un discurso vacío. Recontextualizando documentos y devorando imágenes de archivo relacionadas con la expansión de Europa hacia el nuevo mundo, sus vídeos ponen a la vista las diferentes formas de disciplinas de la mirada surgidas de la mano de la modernidad” (Joaquín Barrientos: “Tomás Ochoa” en 100 Vídeo Artistas, Ed. Exit, Madrid, 2009, p. 314).

*de vista*. De nada serviría que fuera algo “maravilloso” o enigmático, pues todo lo que tiene esas características ingresa, rápidamente, en el olvido. Lo que necesitamos son *operaciones metafóricas*<sup>35</sup> intensas, tenemos que contar historias que generen *sitio*. A los ecuatorianos fotografiados ni siquiera se los tenía que saludar, eran una fuerza de trabajo invisible, desalmada. Y, sin embargo, lo residual retorna como un espectro<sup>36</sup>. La ceniza, una vez más, lo calcinado es la raíz de lo cantable: la memoria del fuego todavía puede quemar.

Fernando Castro Flórez

(Crítico de Arte y Curador Internacianl. Profesor de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid)

speaking they were a “nonsuit,” a case declared inadmissible. The *metonymic* and focalizing esthetic<sup>33</sup> of Tomás Ochoa penetrates, with his *critical ethnography*,<sup>34</sup> into meaninglessness to try to *reckon with the past* in a way that is different from the one now prevailing. Is it possible for contemporary art to be something more than just an extravagant ornament or a cheap slogan rising from the ranks, art that raises crucial concerns and provides *other points of view*? It’s utterly useless if art is “wonderful” or enigmatic, because everything marked by those characteristics passes quickly into oblivion. What we need are intense *metaphorical operations*,<sup>35</sup> we have to tell stories that generate awareness. You did not even have to greet the Ecuadorians whose pictures were taken, as they were considered to be an invisible and soulless labor force. And, nevertheless, what was left behind comes back to haunt us.<sup>36</sup> Once again, ash, what was destroyed by fire, is at the very root of what can be sung: the memory of fire still has the power to burn.

Fernando Castro Flórez

(International Art Critic and Curator. Professor of Aesthetics and Art Theory at Universidad Autónoma de Madrid)

35. “Las operaciones metafóricas pueden ser leídas como alusiones a lo que no se deja atrapar por conceptos unívocos, a lo que vivimos, y está en tensión con lo que podríamos vivir, entre lo estructurado y lo desestructurante” (Nestor García Canclini: *La globalización imaginada*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 58).

36. “Lo que la fotografía capta es el componente residual que la historia ha despedido. [...] Sólo en lugares donde se ha cometido una mala acción deambulan las apariciones espectrales. La fotografía se convierte en fantasma porque la muñeca del vestido estuvo viva. [...] Esa mala vinculación que perdura en la fotografía suscita escalofríos” (Siegfried Kracauer: “La fotografía” en *Estética sin territorio*, Ed. Arquitectura, Murcia, 2006, pp. 286-288).