

Una mirada al abismo. La imagen como documento y el documento como imagen en las series históricas de Pablo Márquez

VÍCTOR ZARZA
(Facultad de Bellas Artes, UCM)

A look into the Abyss. Picture as testimony and testimony as picture in the historic series of Pablo Márquez

RESUMEN:

Estudio sobre la estrategia documental del artista español Pablo Márquez (Madrid, 1957) en sus obras de carácter histórico, con la URSS y el III Reich como trasfondo. Consideraciones acerca de las modalidades y la caracterización desarrolladas dentro de su trabajo, a partir del análisis de algunas de sus series.

PALABRAS CLAVE:
Arte contemporáneo. Historia. Imagen documental. Guerras.

SUMMARY:

Study about Spanish artist Pablo Márquez's (Madrid, 1957) documental strategy in his historic works, with the Soviet Union and the III Reich as background. Considerations about the methods and kinds evolved in his work, analyzing some of his series.

KEY WORDS:

Contemporary Art. History. Documentary image. Wars

«Le poète est un mensonge qui dit toujours la vérité»

Jean Cocteau

LA FALSA EVIDENCIA

Recientemente se ha puesto en cuestión la autenticidad del hecho que se supone que *documenta* una de las más célebres instantáneas del pasado siglo, en la que Robert Capa congeló para la eternidad la muerte en combate de un miliciano anarquista en el frente cordobés durante la guerra civil española. Las diferentes pruebas aportadas en estos últimos años, a partir de concienzudos análisis efectuados por especialistas (técnicos de la fotografía e historiadores) sobre los

elementos que aparecen en aquella, nos llevan a pensar que el extraordinario reportero escenificó un *instant décisif* que la realidad no le había ofrecido hasta ese momento. Aparecida en la revista *Vu*, apenas un mes después de producirse la sublevación (23/9/1936), pronto se convertiría en el principal icono de la lucha antifascista, debido a su masiva reproducción en numerosas publicaciones de la abundante bibliografía que se generó en torno al conflicto, pasando, con el correr de los años —desde la perspectiva de un siglo atravesado por innumerables conflictos y pródigo en masacres— a ser también uno de los más señalados emblemas del antibelicismo en términos generales,

El testimonio (la *prueba*) digamos que es falso, pero la lucha que documenta fue real¹; decimos *falso* no porque el hecho no sucediera (hubiera sido posible obtener tantas fotografías del mismo asunto como milicianos cayeron por esas fechas en aquella zona, lo cual sí estaba aconteciendo), sino porque no sucedió *justo* el que registra la imagen. La ficción se nos presenta, pues, en este y en otros muchos casos, como un recurso que es capaz de mostrar la realidad, *malgré tout*, una realidad (la de aquellos combates) que se hizo visible en la imagen de Capa con todo su *auténtico* dramatismo. Imagen que se establece, pues, como *síntoma* (señal o indicio) antes que como documento *stricto sensu*² y que posee la virtud de sugerir un contexto e, incluso, definirlo: lucha en condiciones de precariedad (las milicias no formaban parte de ejército regular alguno, ni su equipo ni su adiestramiento solían ser los adecuados para esas circunstancias), idealismo, sacrificio, muerte... No muestra la escena de una guerra convencional (tecnológica), sino de una lucha fratricida, guerrillera. Esa es su *verdad*.

Resultaría inapropiado cuestionar la oportunidad (la moralidad, la dimensión ética) de esta ficción que, a pesar de serlo, fue —es— el reflejo auténtico de un conflicto que, ciertamente, estaba teniendo lugar en aquellos momentos. El drama ficticio se confunde —algo más que interesadamente— con el drama real.

Concluiremos que Capa consiguió una imagen no sólo verosímil, sino pertinente, hiperreal —en su formato y definición, pero también en su eficacia, pues logró equiparar el simulacro a la realidad con el fin de incidir de manera decisiva sobre la percepción de un acontecimiento histórico, sin trastocar (falsificar, inventar) los términos: sólo variando (forzando, re-produciendo) el *dato* puntual.

¹ Como es bien sabido, muchas de las fotografías bélicas suelen estar *escenificadas* in situ, en mayor o menor medida. Ello es así a causa de la dificultad que comporta obtener buenas imágenes en los frentes de batalla; dicho sea tanto en términos *formales*, de legibilidad, como *retóricos*. Por otra parte, es al mismo Robert Capa a quien debemos las impresionantes fotografías de los momentos iniciales del desembarco de Normandía (6 de junio de 1944), en las cuales aquella traba dio lugar a una deficiencia (su *borrosidad*) que, sin embargo, adquiere en ellas un importante papel connotativo —al respecto de la peligrosa situación que vivieron los primeros hombres en pisar la playa de Omaha. (v. CAPA, R.: *Ligeramente desenfocado*, Madrid, La Fábrica, 2009).

² Sin embargo, al revisar algunas de las acepciones que el término *documento* posee en nuestro idioma, comprobamos cómo la *falsa prueba* de Capa encajaría, sin demasiados problemas, en tal definición, ya que, efectivamente, «*ilustra acerca de algún hecho* (histórico)» y porque, si bien sus datos no son fidedignos, sí son «susceptibles de ser empleados como tales para probar algo». (DRAE, 21 ed.; 1992)

EL TRABAJO DE LA IMAGINACIÓN

Georges Didi-Huberman, en su obra sobre la memoria visual del Holocausto, asocia las acciones de *saber* y *recordar* con la de imaginar³. Plantea ésta última como una premisa para la comprensión de cualquier testimonio fotográfico: sólo si (re)elaboramos su contextualización (a cuyo contacto se revelará la totalidad de la información que nos proporciona) es posible acceder a su comprensión, a su validación como documento que, efectivamente, *nos diga algo*. En este sentido, el autor francés parte de la idea benjaminiana que alude a la fragilidad intrínseca (fatal) de la imagen histórica, la cual «se desvanece con cada presente que no ha sabido darse por aludido por ella»⁴. De no someterse, pues, a un proceso deductivo de *actualización*, ésta quedaría desprovista de todo valor documental y su naturaleza rebajada a la categoría de lo meramente sintomático (*sintomatología de época*), al carecer del necesario fondo histórico sobre el que proyectar, dialécticamente, su *realidad*.

Haciendo un ejercicio de imaginación verosímil, sin efectuar mayor análisis que el requerido para interpretar las claves (dramáticas) de aquellos periodos de su interés, Pablo Márquez (Madrid, 1957) lleva alrededor de diez años trabajando en torno a los fenómenos violentos del siglo XX. A diferencia de otros planteamientos de corte historicista que tanto se prodigan en nuestros días, su propuesta no quiere ser política, ni tampoco incidir en suerte alguna de revisionismo o reinterpretación de las ideologías totalitarias que motivaron las grandes catástrofes en un pasado todavía reciente; comunismo y nazismo representan en su obra dos momentos trágicos de un horizonte donde se define, con siniestra nitidez, la capacidad destructiva del ser humano.

La falta de esa dimensión política en Márquez puede ser tomada como una intolerable vía hacia la estetización de la violencia, incluso hacia su *fetichización*. Un proceso que el ya mencionado Walter Benjamin (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1936) señaló en su momento como un rasgo determinante en el auge de los fascismos en la Europa de entreguerras (la sustitución de la ideología por la estética, la anulación del pensamiento por el ceremonial)⁵ y que, en su versión moderna, parece denunciar la pérdida del sentido de lo histórico, el

³ DIDI-HUBERMAN, G.: *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós, 2004; pág. 18.

⁴ Citado en *Ídem*; pág. 79.

⁵ Tanto el fascismo italiano como el nacionalsocialismo alemán contaron, desde sus primeros momentos, con un conjunto de signos externos (uniformes, insignias, banderas, ceremonias...) que los definieron visualmente, en la misma medida que sirvieron como un atractivo aliciente para aglutinar a su militancia y cumplir una importante función propagandística. «No sólo en el traje, sino en otros rasgos que caracterizan la acción y presencia de las masas, se advierte la facilidad y rapidez con que sus elementos adoptan los distintivos, saludos y ritos propios de ellas. A modo de especie de contagio, como bajo los efectos de una voluntad fluida e invisible». LEDESMA RAMOS, R.: *Discurso a las juventudes de España*, Madrid, Herederos de R.L.R., 1981; pág. 210.

Walter Benjamin, sin embargo, olvidó de forma interesada —si tenemos en cuenta su ideología— que también la extrema izquierda participó de este proceso de estetización de lo político; un rasgo que hemos de contemplar, pues, como distintivo de los movimientos totalitarios de cualquier signo.

sacrificio de la perspectiva que éste reclama en aras del espectáculo (plano) que se administra en los medios de masas. Baste recordar, a este respecto, la estufeción generalizada —mezcla de incredulidad y *re-conocimiento*—, la sensación de *déjà vu* que se produjo ante una imagen tan *previsible* como lo fue la destrucción del World Trade Center⁶.

Sabemos que cualquier interpretación política de los acontecimientos, además de proporcionarnos una lectura contextual de los mismos (*contrastada* en el edificio de una ideología particular), siempre reclama su continuidad en la praxis: su fin es movilizar las conciencias. Por el contrario, lo que Pablo Márquez propone con su obra es antes *conmover* que *movilizar*. Esto significa que su ámbito de actuación es el de los sentimientos; sentimientos que tienen que ver con ideas políticas (ese es su inevitable trasfondo) pero que no se resuelve en ellas, sino en el terreno de lo emotivo. En este caso, cabría afirmar que adopta la estética como un camino donde plantear el acceso hacia una concienciación *densa* (por inarticulada), donde lo histórico se presenta en calidad de *materia*⁷ y no como lugar de intervención.

Sería impertinente intentar responder, en este punto, a la pregunta acerca de si esta distancia, que podríamos calificar de anacrónica, le convierte en un artista simplemente *morbo*, que sólo persigue representar las trazas del mal; recreándose en la invocación de los signos (epifánicos) que anuncian la tragedia y el sufrimiento; ahogando en el plano del arrebató visual cualquier posibilidad de generar ese discurso crítico que interpelaría al pensamiento desde nuestra condición de seres morales —dicho sea en un sentido bien distinto al propuesto por Jean Baudrillard cuando imputaba precisamente esa incapacidad dialéctica a la pérdida de la dimensión simbólica que acontece en el arte contemporáneo⁸.

LOS SIGNOS DE LA CATÁSTROFE

Merodeando en los oscuros márgenes de lo soportable, Pablo Márquez tomó contacto con una de las más intensas manifestaciones del dolor humano a las que

⁶ «Lo real sólo puede parecer realista cuando, previamente, se ha desvanecido en la irrealidad simulacral de la ficción; de ahí que, en un régimen escópico como el imperante en el 11-S, la realidad sólo aspire a *parecerse excesivamente a lo real*» CRUZ SÁNCHEZ, P. A.: *La muerte (in)visible. Verdad, ficción y posficción en la imagen contemporánea*, Murcia, Tabularium, 2005; pág. 140.

⁷ En coincidencia con Anselm Kiefer, quien en alguna ocasión ha manifestado: «para mí es la historia un material, lo mismo que el paisaje o el color» Citado en: *Después de Goya. Una mirada subjetiva* (catálogo) Zaragoza, Electa, 1996; pág. 176

⁸ «El arte se ha vuelto iconoclasta, pero esta postura iconoclasta moderna ya no consiste en destruir imágenes, como la de la historia; más bien consiste en fabricar imágenes, hasta en fabricar una profusión de imágenes en las que no hay nada que ver. Son literalmente imágenes que no dejan rastros, no tienen consecuencias estéticas, propiamente hablando, pero detrás de cada una de ellas algo ha desaparecido. Este es el secreto, si es que hay uno, de su simulación. Entonces son simulación: no sólo ha desaparecido el mundo real, tampoco puede plantearse siquiera la pregunta por su existencia». BAUDRILLARD, J.: *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1997; pág. 21.

se ha dado forma por escrito: el poema *Todesfuge* (1.948) de Paul Celan. A lo largo de sus versos, el poeta de origen *incierto* (incierto por las circunstancias históricas, no por propia vocación)⁹ reconstruye *como puede* la experiencia del Holocausto¹⁰. Se trata de una composición que, por medio de imágenes duras, ingratas, terribles en su *aparente* contención —que sucesivamente se van repitiendo de manera cíclica; Celan parte de la estructura de la fuga, modalidad musical que le sirve de inspiración—, ahonda en la situación de absoluta desesperanza de quien vive encadenado a un *presente traumático*, en el cual lo pasado se *actualiza* de manera dolorosa e incesante, poniendo al límite la condición expresiva, comunicativa, del lenguaje. Sin olvidar la controvertida idea de Theodor W. Adorno, según la cual no sería posible escribir poesía tras el descubrimiento de lo sucedido en el campo de concentración de Auschwitz, digamos que «Todesfuge» constituye una muestra palpable (legible) de cómo *fallan* las palabras para dar cuenta del horror y de la suma dificultad que se plantea a la hora de estructurar un relato pertinente, que pueda contener *algo* de aquella historia¹¹.

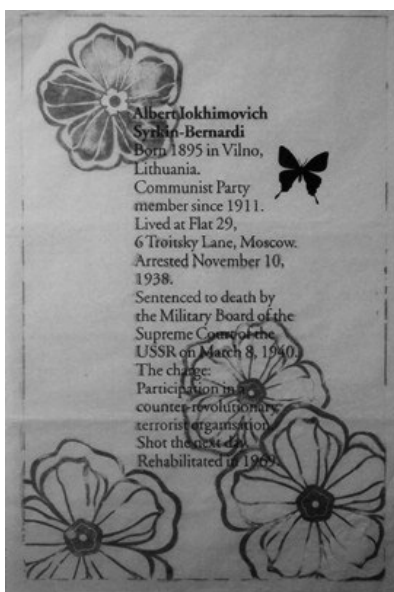
Este primer encuentro con el poema de Celan llevó a Pablo Márquez a realizar un audiovisual (*Todesfuge*, 2003) donde hace una propuesta icónica a partir de las imágenes literarias que se suceden en los versos. Sabedor de esa insalvable dificultad que acabamos de comentar, el artista no va más allá de las acres metáforas del rumano —hacerlo hubiera supuesto violentar un material ya de por sí transido de infinita violencia—, ni se acopla a una simple labor de ilustración. Este trabajo, por el contrario, es algo así como un correlato visual del texto de Celan, planteado desde la propia subjetividad del artista —que es la que determina la distancia justa para que sea posible establecer una suerte de diálogo (diferido, no interferente) con cuanto el texto buscaría significar.

⁹ Aunque nunca perdió su adscripción al judaísmo, la ciudad que le vio nacer (Cernauti, en rumano, Chernivtsi, en uncraniano, Chernóvtsy, en ruso, Czernowitz, en alemán...) estuvo sometida a diferentes cambios de nacionalidad durante el pasado siglo —al igual que otros muchos puntos del este europeo.

¹⁰ «La palabra oscura del poeta contemporáneo no hace concesiones a lo formal; por el contrario, entra más adentro en la espesura, en la propia obscuridad de la experiencia, acaso vivida, pero no conocida». VALENTE, J. A.: *Lectura de Paul Celan: fragmentos*, Barcelona, Ediciones de la Rosa Cúbica, 1995. <http://lasesquinasdeldia.blogspot.com/2011/03/todesfuge-de-paul-celan-en-su-propia.html> (consulta: 24/ 11/2011). Celan padeció, en primera persona, la persecución del pueblo judío tras la invasión alemana de Rumanía (1941). Sus padres fueron deportados y murieron en campos de concentración. Él, por su parte, estuvo internado en un campo de trabajo hasta 1944.

¹¹ Esta misma cuestión se analiza desde la perspectiva del testimonio visual por Georges Didi-Hubermann en la obra ya mencionada (ver nota 3). En este punto y dentro, también, del ámbito de las imágenes, es interesante recordar las pinturas que Zoran Music (superviviente, como Celan, del Holocausto) ha dedicado a este asunto. En ellas, la representación de los cuerpos está efectuada con trazos *arañados* sobre la tela cruda, sin apenas preparación, como evidenciando una traumática incapacidad para fijar aquellas visiones de su pasado. «La sencillez alcanza también a los elementos técnicos y formales, a la sobriedad de los materiales empleados, a su parquedad, a la consciente y buscada falta de materia pictórica que hace salir al grano en el desierto de la tela, en su trama, en el lino que absorbe la pintura, como la arena, en las líneas sólo insinuadas, nunca enfáticas: “quisiera no usar nada”, dice el autor en una entrevista». BOZAL, V.: *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*; Madrid, Siruela, 2004; pág. 32.

En *Todesfuge* Márquez comienza a familiarizarse con los signos de lo apocalíptico y ya se advierten algunos aspectos que van a permanecer en otras obras posteriores. Nos referiremos, en primer lugar, a la atención que dedica a las víctimas, de cuyo testimonio (directo o indirecto) se sirve para extraer los elementos con los cuales ir configurando su particular versión de la fisonomía del horror. Así lo hace, de manera intensa, en *Cartas rusas* (2008/9)¹², donde se las evoca con nombres y apellidos o de forma anónima.



3. Pablo Márquez, *El papel lo soporta todo* (2011)

Partiendo de la materia documental generada por los verdugos, como son las fotografías de los archivos del KGB (cruelles ya en su misma normalización, que cosifica a los detenidos), Márquez ha realizado varias obras en las cuales nos presenta el retrato múltiple del terror desencadenado por el régimen soviético. El carácter masivo de la represión estalinista, así como el proceso despersonalizador ejercido sobre las víctimas, se simboliza en una colección de rostros *in-significantes* (sólo cabe *imaginar* las condiciones particulares de su trágico destino); unos a otros se anulan como signos —con significado propio, individual— por efecto de su equiparación/acumulación, pues Márquez los muestra unidos, compactados —lo eran ya en razón de su pobre definición icónica y ahora, también, por su ayuntamiento—, sin otro espacio para *figurar* que el enmarcado entre los límites de cada una de las pequeñas fotos: cruel metáfora de la sustracción espacial que supone toda reclusión. De igual manera, en una de sus últimas series (*El papel lo soporta todo*, 2011), la *imagen* de los condenados que-

¹² Galería Evelyn Botella. Madrid, 2010.

da reducida a las pocas líneas (escritas) de los escuetos formularios policiales. La sordidez de esta operación —síntesis en forma de datos de una existencia humana, de la que se da cuenta con motivo de su aniquilamiento: *necro-grafía*— se contrapone a la ingenua levedad de los soportes de papel de arroz chino que utiliza (cuyos fondos semejan estampados, hechos con dibujos de mariposas y de flores); una paradoja inspirada por Alexander Solzhenitsyn (*Archipiélago Gulag*, 1973/8), quien alude al terrible destino que puede alcanzar incluso a los objetos más humildes y cotidianos.

Para el recluso, el papel se convierte en una especie de tabla de salvación —único *confidente* en la desesperanza— donde trata de conjurar, escribiendo, la constancia de su devastación. Quizá en el delirio del aislamiento, en la áspera certeza que le proporciona un presente (tan *detenido* como él lo está) sin atisbo alguno de futuro¹³, el proscrito lanza su mensaje a una remota posteridad, buscando con ello *re-escribir* su nombre junto al del resto de los mortales —esa humanidad que vive más allá de los muros de la celda, de las alambradas del campo de internamiento. Escritura que acaso constituya la más conmovedora manifestación del *ser humano* como *ser histórico*. Pero de papel también fueron —Márquez nos lo recuerda con esta obra— los informes, las fichas policiales, las órdenes de detención, las comunicaciones de las sentencias... última *imagen* que resta del condenado cuando ha pasado a formar parte de las estadísticas¹⁴. El papel *soporta* ser el mensajero del horror. A él se asoman estos rostros que nos miran desde un pasado oscuro, sobre los que Márquez ha escrito en color rojo¹⁵ unos versos del poema *Mi siglo* (1923) de Osip Mandelstam: «Mi siglo, mi bestia salvaje / quién osará mirar en tus pupilas». Refiriéndose a ellos, Giorgio Agamben, en su intento por definir qué significado tiene «ser contemporáneo», hablará del caso del poeta ruso para destacar los peligros y el reto que supone admitir los términos de ese compromiso histórico; el artista «contemporáneo» lo es porque acepta «mantener fija la mirada en los ojos de su siglo»¹⁶. La de esas caras que nos interpelan desde otro tiempo (nos sentimos *aludidos* desde el hoy que habitamos, según la idea ben-

¹³ «¿Sabéis cómo se dice *nunca* en la jerga del campo (de concentración)? *Morgen früh*, mañana por la mañana». LEVI, P.: *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik, 2001; pág. 229.

¹⁴ Se atribuye a Josef Stalin la frase de que la muerte de una persona es un hecho trágico, mientras que la de un millón, simple estadística.

¹⁵ *El siglo de Mandelstam* (2009)

¹⁶ «El poeta, que debía pagar su contemporaneidad con la vida, es quien debe mantener fija la mirada en los ojos de su siglo-bestia, soldar con su sangre la espalda quebrada del tiempo. El poeta —el contemporáneo— debe tener fija la mirada en su tiempo. ¿Pero qué ve quien ve su tiempo, la sonrisa de mente de su siglo? Me gustaría aquí proponerles una segunda definición de la contemporaneidad: contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no sus luces, sino sus sombras. Todos los tiempos son, para quien experimenta su contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es quien sabe ver esa sombra, quien está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la tiniebla del presente. Mas ¿qué significa “ver una tiniebla”, “percibir la sombra”? (...) contemporáneo es aquel que percibe la sombra de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpellarlo, algo que, más que cualquier luz, se refiere directa y singularmente a él. Quien recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo». AGAMBEN, G.: *¿Qué es ser contemporáneo?* http://www.ddoss.org/articulos/textos/Giorgio_Agamben.htm (consultado el 3/12/2011)

jaminiana antes comentada; aquí, *imagen* y *muerte* se hacen solidarios)¹⁷, no podemos decir que sea la mirada de los héroes, ni siquiera la de los mártires, pues en sus ojos sólo cabe adivinar el reflejo de la muerte que les ha salido al paso: el objetivo de la cámara debió ser, para ellos, el primer síntoma de su aniquilación (el *adelanto* del cañón del fusil ante el pelotón). Reflejo del verdugo, las víctimas acaban cumpliendo el papel de espejo *sobre* el cual (atribuyámosle a esta preposición, ahora, toda la carga de dominio que quepa en su haber semántico) se materializa la siniestra fenomenología de la maquinaria represiva¹⁸.



Pablo Márquez, fragmento de *El siglo de Mandelstam* (2009)

Del drama anónimo, colectivo, Pablo Márquez ha querido exhumar la memoria de tres poetas, víctimas, asimismo, de la barbarie, en lo humano y en lo artístico: el ya citado Mandelstam, Anna Ajmátova y Maria Tsvetáieva¹⁹. Y lo hace a través de unos retratos *imaginarios*, en los que tres amigos del artista prestan su físico

¹⁷ Para Roland Barthes, la muerte constituye el *eidos* de la fotografía; ésta, «correspondería quizás a la intrusión en nuestra sociedad moderna de una Muerte asimbólica, al margen de la religión, al margen de lo ritual, como una especie de inmersión brusca en la Muerte literal». BARTHES, R.: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 2004 (9ª ed.); págs. 44 y 142/3.

¹⁸ «Al igual que el Estado, la cámara nunca es neutral. Las representaciones que produce están sumamente codificadas y el poder que ejerce nunca es su propio poder. Como medio testimonial, llega a la escena investida con una autoridad especial para interrumpir, mostrar y transformar la vida cotidiana; un poder para ver y registrar; un poder de vigilancia (...) No se trata del poder de la cámara, sino del poder de los aparatos del Estado local que hace uso de ella y que garantiza la autoridad de las imágenes que construye para mostrarlas como prueba o para registrar una verdad». TAGG, J.: «Prueba, verdad y orden. Los archivos fotográficos y el crecimiento del Estado» (1984), en *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003; pág. 85

¹⁹ «Osip Mandelstam, Anna Ajmátova y Marina Tsvetáieva representan posiblemente la más alta cima de la poesía rusa del pasado siglo, pero al mismo tiempo sufrieron como artistas y como ciudadanos corrientes las atrocidades del régimen de Stalin. Esto marcó trágicamente su obra y su vida llevándoles por distintos caminos a la destrucción; en el caso del primero a la muerte en el Gulag, a Ajmátova a la prohibición de sus libros, la desaparición de su familia y vivir el asedio a Leningrado y para Tsvetáieva supuso el exilio, la muerte de toda su familia y el suicidio». Texto de Pablo Márquez con motivo de la exposición *Cartas rusas* (2008). DVD editado por el artista.

para *interpretar* a los personajes mencionados. Excluida su condición documental, de retratos *originales*, tampoco lo son *restituidos* (como el que Gustave Courbet realizó de Pierre-Joseph Proudhon en 1865, por ejemplo), ni siquiera se trata de ficciones, en sentido estricto (no hay sustitución fingida, sino *pactada* con el espectador desde el título). Haciendo suyo el principio de *translatio ad prototypum*²⁰, estas *efigies* se proyectan hacia el pasado para convocar a los tres personajes unidos por un destino trágico. Cualquiera de los detalles que figuran en estas fotografías —su puesta en escena, su caracterización, incluso la definición (grano fotográfico evidente en algún caso)— hay que entenderlos como *datos* de la personal versión que de ellos nos presenta Pablo Márquez²¹; un trabajo, pues, eminentemente subjetivo que nada tiene que ver con reconstrucciones más o menos fidedignas de tipo historicista.



Pablo Márquez, serie *Cartas rusas. E. d R. como M. Tsvetáieva* (2009)

Biografía y producción literaria componen, en este caso, una trama en cuya superficie se hacen perceptibles los horrores de aquel triste periodo; por este motivo, es a ella a la que Márquez quiere dirigir nuestra atención. Vida y poesía se entrecruzan para tejer una mirada hacia la historia que sería imposible obtener sin el concurso de la *irregularidad* poética: la *sinrazón* del arte frente a la *sinrazón* de la tiranía —no sólo como método de *revelación*, sino como estrategia poética, vital y subversiva (algo que tuvieron muy claro, por ejemplo, los da-

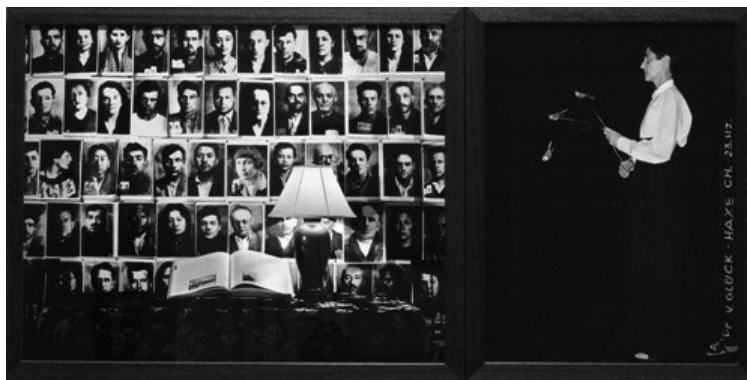
²⁰ Doctrina sobre las imágenes religiosas emanada del II Concilio de Nicea (787) «...la imagen es concebida como mero reflejo de una realidad sobrenatural y suprasensible, pero que también encontró apoyo en la teoría aristotélica del *signo*, pues la distinción entre el simulacro icónico (la imagen) y el prototipo (el sujeto representado) era congruente con la distinción aristotélica entre la materialidad del signo (lo que hoy llamamos *significante*) y aquello que designa (su referente)». GUBERN, R.: *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2005 (2ªed.); pág. 88.

²¹ «Osip Mandelstam toma la fisonomía del polémico doctor Luis Montes, en un retrato frontal, barroquizante, cercano en su aspecto al de algunos de los pintados por Ribera, cuya mirada —intensa, fija— parece reclamar la nuestra desde un hipotético pasado; la silueta espigada de la artista Sofía Madrigal se nos presenta como Anna Ajmátova, esta vez con el hieratismo propio de la figuración victoriana, prerrafaelita, toda ella resumida en puro perfil, avolumétrica, casi irreal; por último, el cuerpo tendido de la también artista Elena del Rivero, quien representa a Marina Tsvetáieva, nos lleva a evocar —debido a su impactante corporalidad, a una inapelable sensación mortuoria que se acrecienta en razón de su escalafón *Cristo muerto* de Hans Holbein». ZARZA, V.: «Tres destinos», *ABCD las Artes y la Letras*, 934 (2010); pág. 33.

daístas)²². Al ocuparse del (doble) testimonio de estos y otros escritores, el artista pone de manifiesto su vinculación sentimental con los que considera sus pares, con aquellos que se expresaron en un lenguaje artístico similar al suyo y que, por tanto, le ofrecen un material histórico construido desde la excepcionalidad de su condición, escrito con la negra tinta que les proporcionaron las tinieblas de su tiempo²³. Su empatía resulta, pues, estructural, además de emotiva o sencillamente solidaria.

ESCENARIOS DE LA BATALLA

Abundando en el simbolismo que alcanza la imagen de las víctimas, Pablo Márquez la somete, también, a la convivencia con otras de temática diversa (objetos, ambientes...). En algunos de estos montajes, el artista pone de relieve la dimensión objetual de las fotografías (como cosa tangible, impresa), su aptitud para formar parte de obras que bien podrían asimilarse al género del bodegón (*nature morte* o *still life*) sin alienar su propia carga significativa. Tanto en estos como en aquellos en los que los retratos de las víctimas se presentan junto a otro tipo de imágenes simultáneamente, se activa un sugerente juego de connotaciones —por asociación— que de manera invariable remite al hecho dramático, si bien, en estos casos, asimilado a una cierta noción de lo ambiental.



Pablo Márquez, *Interior con libro* (2009)

Otra de las líneas discursivas de Pablo Márquez, muy ligada a este interés por la construcción de ambientes, es la creación de una suerte de *tableaux vivants* que habríamos de enmarcar dentro de esa categoría que hoy conocemos como *foto-*

²² No olvidemos que la revuelta dadaísta tuvo su origen en el contexto de la Gran Guerra y estuvo protagonizada por desertores de los ejércitos de sus respectivos países. Su opción, pues, no fue solamente de índole estética, sino que también atendía —ya en sus inicios— a cuestiones políticas.

²³ Ver nota 16.

grafía escenificada. Centrémonos, en esta ocasión, en los que integraron la exposición *Weltanschauung* (2008)²⁴, con el Tercer Reich como telón de fondo²⁵. Siempre en estricto blanco y negro (impuesto por la *retórica documental* a la que se acoge), con alusiones no demasiado directas a hechos o acontecimientos concretos (aunque alguno sí se hace patente, como, por ejemplo, la exposición *Arte Degenerado* organizada en 1937 por los nazis), en estas imágenes Márquez formula una serie de alegorías donde elabora su propia visión del *zeitgeist* que corresponde a la época de la que se ocupa; visión que no pretende ser exhaustiva, ni panorámica, pues está concebida a partir de los sentimientos (temor, fascinación...) que despierta en él este momento de la historia, siempre desde la perspectiva de la destrucción a que dió lugar.

«Las relaciones, sensaciones y emociones producidas por la experiencia peculiar del mundo en el seno de un ambiente determinado contribuirían a conformar una cosmovisión individual. Todos los productos culturales o artísticos serían a su vez expresiones de la cosmovisión que los crease; la tarea hermenéutica consistiría en recrear el mundo del autor en la mente del espectador»²⁶

A pesar de la escenificación, antes mencionada, de sus fotografías, éstas no atienden a criterios compositivos de tipo pictorialista, ni tampoco se hallan sujetas a un único modelo en cuanto a su concepción. Las referencias de las que parte el artista son heterogéneas: literarias, icónicas, históricas y musicales y ello determina la complejidad de su morfología. En *Weltanschauung* hallamos escenas compuestas dentro de cuyos márgenes conviven diferentes estratos de significación, que funcionan, como en un teatro, sugiriendo la ilusión de un espacio real (histórico) mediante una elemental superposición de planos (pensemos, por ejemplo, en algunas escenografías de escasa profundidad empleadas por Joel-Peter Witkin en su trabajo)²⁷.

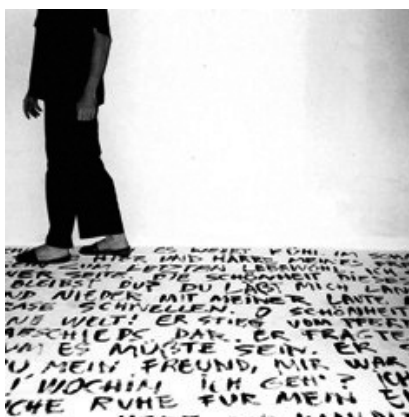
²⁴ Galería Evelyn Botella. Madrid, 2008.

²⁵ Época sobre la que el artista ha trabajado en varias ocasiones: *Némesis* (2006/7), *Violent Phenomena in the Universe* (2008/9) y *Delicados alojamientos* (2011). No olvidemos que su inicio en estas temáticas se produce a través de la poesía de Paul Celan.

²⁶ MÁRQUEZ, P.: *Weltanschauung*. Texto en la hoja/catálogo impresa con motivo de la exposición *Weltanschauung*.

²⁷ En las otras fotografías que integraron esta exposición, los planos son de naturaleza diversa: texto e imágenes se alternan, yuxtaponiéndose e induciendo una lectura cruzada —como corresponde a cualquier fotomontaje— donde el signo visual (se) apoya (en) el sentido de lo que expresa la escritura. Por su parte, en la serie que lleva por título el de la composición de Gustav Mahler *Das Lied von der Erde* (*La canción de la Tierra*, 1909), Pablo Márquez plantea la territorialización de los versos del libreto de esta obra musical, al escribirlos sobre un suelo; ello provoca que las acciones de leer y caminar queden asociadas en el *espacio* conceptual que sugieren aquellos:

«¡Oh, amigo mío,/ la fortuna no fue benevolente conmigo en este mundo!/ ¿Adónde voy? Voy a errar por las montañas. / Busco la tranquilidad para mi corazón solitario. / Hago camino hacia la patria, hacia mi hogar. / Ya nunca más vagaré en la lejanía. / Mi corazón está tranquilo y espera su hora. / ¡La querida tierra florece por todas partes en primavera y se llena de verdor / nuevamente! ¡Por todas partes y eternamente resplandece de azul la lejanía! / Eternamente... eternamente...» *Der Abschied* (La despedida); sexto movimiento.



Pablo Márquez, *Das Lied von der Erde* (La canción de la Tierra, 2006)

A pesar de su vinculación con la idea de documento, Márquez se ha mantenido al margen de esa práctica que conocemos con el nombre de «pastiche». Las referencias (evidentes, explícitas) que inspiran sus obras son variadas, como ya se ha dicho, pero en ningún caso renuncia a crear imágenes absolutamente originales, propias. Su interés por alcanzar un cierto nivel de verosimilitud en estos trabajos (un *tono de época*) no le ha llevado, sin embargo, a dejarse seducir por el juego del simulacro *tout court*—aun cuando la ficción que anima su propuesta hubiera justificado sobradamente una decisión en tal sentido. El artista no busca engañar, fingir aquello que no es (un documento *real*), sino, de alguna manera, acceder a *lo que fue*, para lo cual ha decidido insertar su discurso entre los datos visuales que nos ha suministrado la historia —a su manera, esto supone una «actualización» de cuanto significan.



Pablo Márquez, *Biblioteca* (2007)

Para que tal inserción resulte efectiva, Pablo Márquez ha eliminado cualquier evidencia de eso que Rosalind Krauss, al caracterizar la producción fotográfica de los surrealistas, definió como «espacios divisorios»: vacíos o interrupciones en la continuidad de la imagen, que se producen entre los componentes que integran cualquier montaje²⁸. El artista, a la hora de *montar* estas escenas, ensambla los diferentes elementos cuidando que el conjunto se perciba de forma unitaria; en su caso, se trataría de algo así como un fotomontaje, pero realizado previamente para ser fotografiado después.

En casi todas las imágenes de la serie a la cual estamos haciendo mención, Márquez se presenta a sí mismo como un testigo de los acontecimientos. Testigo de la historia, con una mínima indumentaria *ad hoc* que sirve para situarle de forma convincente en la escena; vuelto de espaldas —las más de las veces—, su presencia constituye un recurso dramático de primer orden, mediante el cual pretende introducir (vicarialmente) al espectador en la escena; la acción de «mirar» (coincidente con la de éste) se enuncia por medio del simple hecho de estar él ahí, haciéndolo. La corporalidad del artista/testigo le concede profundidad ilusoria a las escenas, convirtiéndolas, de este modo, en lugares que, dada la concentración de signos que acumulan y al «invitársenos» a recorrerlos (visualmente), hacen de esos cuadros históricos espacios²⁹ transitables (legibles).

Podría ser tentador asimilar (o simplemente comparar) estos «cuadros» de Márquez al género de la pintura histórica, —ya que no es posible hacerlo con respecto del fotoperiodismo, la otra fuente que nos suministra imágenes del pasado. De hecho, como se acaba de señalar, en ellos se codifica una visión compleja de los acontecimientos, lo que les aproximaría a la retórica del mencionado género. Sin embargo, lo que les diferencia de éste es la ausencia de cualquier programa propagandístico o ejemplarizante. A día de hoy, todo intento en tal sentido carece de fundamento, al menos en el ámbito de los países democráticos; la pluralidad política es incompatible con la creación de un imaginario colectivo (fuertemente codificado, se entiende), asumible por parte de todas las ideologías y sensibilidades que conviven en su seno³⁰. Quizá

²⁸ «La imagen fotográfica “espaciada” de este modo, es privada de una de las más poderosas ilusiones de la fotografía: la sensación de presencia (...) La fotografía prolonga sobre una superficie continua la huella o impronta de todo lo que la vista capta en una mirada. La imagen fotográfica no es sólo un trofeo de esta realidad, sino una prueba documental de su unidad como “aquello que existió en un momento determinado”. Sin embargo, el espacio divisorio destroza la presencia simultánea: muestra las cosas secuencialmente, una tras otra, como algo externo, como si ocuparan celdas separadas. El espacio divisorio nos hace ser conscientes (...) de que no estamos mirando la realidad, sino el mundo infestado por la interpretación o la significación, es decir, a la realidad distendida por las grietas o espacios en blanco, por las precondiciones formales del signo» KRAUSS, R.: «Los fundamentos fotográficos del surrealismo»; en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 2006; pág. 123.

²⁹ Diferenciamos, aquí, las nociones de *lugar* (contenedor inerte, pura geometría) y *espacio* (lugar *practicado*, experiencial) basándonos en los conceptos propuestos tanto por Michel de Certeau como por Maurice Merleau Ponty. (v. AUGÉ, M.: *Los «no lugares»*. *Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 2000; págs. 85/6).

³⁰ Por poner un ejemplo significativo, recordemos cómo en fechas recientes ha sido imposible consensuar una letra para el himno nacional en nuestro país. Dificultad que no es achacable —como se ha pretendido en algún caso— a la memoria de la dictadura franquista: ahí están los ejemplos de Alemania e Italia.

por ello, las obras que actualmente se centran en aspectos que tienen que ver con hechos históricos (pasados o presentes), poseen un alcance hasta cierto punto limitado, que suele ser crítico (Leon Golub, Simeón Sáiz Ruiz, Alfredo Jaar...) o bien documental (Bleda y Rosa, Tacita Dean, Eduardo Nave...); manifestaciones, ambas modalidades, de la inexistencia de un consenso común y de la imposibilidad de la pervivencia del género. En las dos se pone de manifiesto la sustitución del horizonte que suponían los *grands récits* (obra de generación comunitaria) por la «localización» determinada que constituye la subjetividad de cada autor. Coordinadas a las que no se sustraen las series que venimos comentando de este artista.

RESTOS DEL NAUFRAGIO

Márquez explota la condición icónica del documento sabiendo que éste siempre es susceptible de ser leído como un fragmento, como un resto extraído del panorama *visual* de la época que proviene. No es sólo, pues, su contenido —lo que *dice*, explícitamente— sino también lo que muestra —lo que «enseña», implícitamente— aquello que nos ofrece información, que posee un verdadero significado para interpretar los acontecimientos pretéritos: «lo que quedó hecho pedazos debe tenerse en cuenta para acceder a una nueva visión de lo acontecido»³¹.

Su estrategia, digámoslo así, documental, tiene varias facetas. Por un lado, genera «documentos» a partir de imágenes fotográficas que re-construyen, a diferentes niveles, personajes y situaciones del pasado; por otro, incorpora documentos originales en forma de montajes (que dan lugar a «imágenes»), mediante los cuales el artista pretende sacar a la luz ciertas relaciones subterráneas —inducidas o latentes³²—, a través de la nueva vecindad que provoca entre los mismos; un proceder dialéctico que recuerda al de «desmontar/remontar» puesto en juego por Bertolt Brecht³³, de manera especial en su *Arbeitsjournal* (1938-1955) y en *Kriegsfiel* (1955). Para el dramaturgo alemán, todo documento «encierra al menos dos verdades, la primera de las cuales siempre resulta insuficiente»³⁴. La segunda que se presume, más profunda —por estar oculta pero, también, por su mayor complejidad— hay que buscarla a través del «contacto»,

³¹ Texto de Pablo Márquez en su página web: www.pablomarquez.net (consultada el 3/12/2011).

³² Ambos términos hacen referencia al grado de intervención del artista sobre el material con el que trabaja: «latentes» serían aquellas relaciones que surgen de manera inmediata, por el hecho de su simple mostración, mientras que las «inducidas» estarían provocadas o ayudadas por algún elemento añadido (por ejemplo, textos u otros componentes significativos). En una de sus últimas series, *Delicados alojamientos* (2011), el artista potencia la condición siniestra de un conjunto imágenes de la Alemania nazi (mapas, fotografías...) mediante la incorporación de signos alusivos, reveladores, de carácter heterogéneo (calaveras, formas agudas, guerreros a caballo...)

³³ «Si el poeta épico inventa “fábulas” que interrumpen y “remontan” por su propia cuenta el curso de la historia, es porque sirven para crear un “montaje de historicidad inmanente” cuyos elementos, sacados de lo real, inducen por su puesta formal un efecto de conocimiento nuevo que no se halla ni en la intemporal ficción, ni en la factualidad cronológica de los hechos de la realidad» DIDI-HUBERMAN, G.: *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado, 2008; pág. 73.

³⁴ *Idem*; p. 41.

mediante un ejercicio de asociación —desde fuera del documento, pero desde un ámbito que le concierne-, provocando con ello un cortocircuito en su aparente regularidad informativa.



Pablo Márquez. *Relicario de Stalin* (2009)

Otra parte importante de la obra de Pablo Márquez, que asimismo se basa en el procedimiento del montaje, es la creación de una suerte de «reliquias de época». De la misma manera que el documento habla de su tiempo, el objeto mantiene impresa la huella de la cultura que lo produjo; la re-produce, a pequeña escala: es un contenedor de historia³⁵. Al ser difuso su nivel comunicativo —carente de una codificación estricta, fija, convencional, más allá de su mera funcionalidad— su (indiscutible) elocuencia queda fuera de todo control, no conoce moderación alguna³⁶; ambigüedad y exceso que predisponen a un juego poético basado en la alteración del orden relacional entre significante y significado, entre forma y función.

Márquez comparte con los surrealistas la consideración del objeto como un elemento de tránsito desde el plano de lo artístico hacia el de lo real³⁷ (en su caso,

³⁵ El objeto es «reflejo de un orden total ligado a una concepción bien definida de la decoración y de la perspectiva, de la sustancia y de la forma. Conforme a esta concepción, la forma es una frontera absoluta entre el interior y el exterior. Es un continente fijo y el exterior es sustancia. Los objetos tienen así (...), aparte de su función práctica, una función primordial de recipiente, de vaso de lo imaginario (...) En la organización simbólica (...) todo objeto (...) se convierte en receptáculo» BAUDRILLARD, J.: *El sistema de los objetos*, México D.F., Siglo XXI, 1969; pág. 27.

³⁶ Refiriéndose al *cambio de sentido* que se produce en los *materiales reales* dentro del collage, Simón Marchán Fiz ha señalado cómo «desde un punto de vista semántico se acusa una preferencia por la alegoría, en virtud de la cual el fragmento u objeto de la realidad pierde su sentido unívoco con el fin de explorar la riqueza significativa» MARCHÁN FIZ, S.: *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1988 (3ª ed.); pág. 160.

³⁷ «Es justamente lo que tiene el hallazgo de *inesperabilidad* lo que otorga al objeto surrealista la propiedad de ser una aparición, una revelación suscitante de asombro y de emoción, de ampliación de las posibilidades de lo real». PUELLES ROMERO, L.: *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*, Murcia, CENDEAC, 2005; pág. 20.

de lo «histórico») e incluso podríamos afirmar que también la inclinación de aquellos por el fetichismo (proceso, asimismo, de transferencia y proyección fantasmáticas); aunque, para éste, la *teilarziehung* (atracción por el detalle) nada tiene que ver con motivaciones de índole libidinal: se trataría de un recurso retórico, cercano —en el sentido apuntado por Benjamin³⁸— a la fascinación que siente el coleccionista por los *souvenirs* que provienen del pasado (restos de historia). De forma semejante a como lo hiciera Joseph Beuys —uno de sus artistas de referencia—, Márquez pretende convocar la carga emocional, la condensación semántica que se desprende de determinados objetos y de ciertos materiales. Unas veces lo hace desde lo que presumiblemente reconocemos (símbolos, imágenes); otras, desde lo sugerido: el material, incluso su (mal) estado, se convierten así en metáfora de «un» tiempo y de «el» tiempo —«distancia» que nos sitúa, de nuevo, en la perspectiva de lo histórico. El deterioro y el desgaste que hallamos en muchas de sus piezas hay que leerlos como una «representación» más de ese transcurso temporal; lejos de fingir la antigüedad (de falsificar la verdadera condición de éstas) la materializan: visualizamos la historia «también» en la cualidad de lo tangible.



Pablo Márquez. *Libro del escorpión* (2008)

* * *

Trabajar con la historia resulta siempre comprometido. Centrarse en periodos que en nuestra memoria constituyen el paradigma moderno de la catástrofe, caracterizados por una violencia extrema (pasado traumático), muy marcados ideológicamente y relativamente cercanos —lo que, en términos diacrónicos, significa

³⁸ «Pero mi intención no era conservar lo nuevo, sino renovar lo antiguo. Renovar lo antiguo haciéndolo yo mismo, el novato, cosa mía, tal era la obra de la colección que se me formaba en el cajón» BENJAMIN, W. citado en VV.AA.: *Archivos de Walter Benjamin. Fotografías, textos y dibujos*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2010; pág. 24.

«vivos»—, es peligroso (recordemos, a este respecto, la polémica desatada por la intervención de Santiago Sierra en la sinagoga de la localidad alemana de Pulheim -245 metros cúbicos, 2006). Se corre el riesgo de caer en la tentación de dejarse seducir por aquellos signos que se convocan, o en la de aprovechar el impacto de cuestiones que son consideradas como «fuertes» para dar «tono» al propio trabajo (vampirizando las energías negativas que connotan).

La obra de Márquez se beneficia de un cierto margen de interesada confusión, donde la realidad presta verosimilitud a la ficción y ésta, a su vez, aporta *perfección* (argumentativa) a lo real. Sin haber sido testigo directo de los acontecimientos de los que se ocupa, ni participar de los presupuestos del género llamado «histórico», el artista esboza una «proximidad» ajustada a los sentimientos que aquellos despiertan en él, a la fascinación que siente por el abismo. Todo queda, ya lo hemos apuntado unas líneas más atrás, en el plano de lo emotivo: no nos ofrece lecturas o interpretaciones políticas, «beligerantes»; la moralidad que pudiera inferirse de su trabajo se presenta inadjetivada. La efectividad de su obra se centra, pues, en la reflexión a la que dé lugar (recordemos aquí que para George Steiner «los hombres son cómplices de aquello que les deja indiferentes»); no busca obtener una respuesta concreta, de la misma manera que su mensaje tampoco es unívoco: no por dejación, sino por propia voluntad. Quizá por ello sea factible apuntar la posibilidad de que el trabajo que Pablo Márquez viene desarrollando en estos últimos años se entienda como «testimonio diferido» de un pasado que, a día de hoy, todavía sigue atormentando nuestras conciencias.



Pablo Márquez. *Suite Europa*

