




## DE LA REPRESENTACIÓN A LA PRESENTACIÓN. ALTERIDAD RADICAL EN LA FOTOGRAFÍA DE BILL BRANDT

*From representation to presentation. Radical alterity in Bill Brandt's photography*

Ariel Martínez' 

'Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInG), Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-UNLP/CONICET), La Plata, Argentina.  martinez@psico.unlp.edu.ar

### RESUMEN

La enorme recepción del posestructuralismo a finales del siglo XX en el ámbito intelectual implantó un acuciante temor hacia el esencialismo y ofreció la representación, el lenguaje, el discurso, la hermenéutica, el sentido y la significación como vías para combatirlo. El siglo XXI ha sido testigo de un giro especulativo dispuesto a disputar la hegemonía del giro lingüístico. Este trabajo se propone presentar, brevemente, algunas herramientas conceptuales que señalan los límites de la representación –lo ominoso, lo abyecto, la diferencia positiva, la agencia y la pulsión–. Todas ellas nos reconducen hacia la noción de alteridad radical como un intento de figurar aquella fuerza afectiva que escapa a la posibilidad de ser modelada y domeñada por el lenguaje. Bill Brandt nos aporta el eje vertebral del recorrido propuesto, pues sus fotografías, y las artes visuales en general, resultan privilegiadas a la hora de suscitar afectaciones provenientes del poder de aquello que en su presentación es imposible de ser representado.

**PALABRAS CLAVE:** alteridad radical; presentación; representación; fotografía; Bill Brandt.

### ABSTRACT

The great reception of poststructuralism in the late 20th century by the intellectual field instilled a terrible fear of essentialism and offered representation, language, speech, hermeneutics, sense and significance as ways of fighting it. The 21st century has witnessed a speculative turn that is willing to dispute the hegemony of the linguistic turn. This work intends to briefly present various conceptual tools that mark the limits of representation –the ominous, the abject, the positive difference, agency and drive. All of them redirect us to the notion of radical alterity as an attempt to figure the affective force that escapes the possibility of being shaped and tamed by language. Bill Brandt contributes the vertebral axis of our proposed path, since his photographs –and visual arts in general– hold a privileged position when it comes to arousing affectations originating from the power of that which in its presentation is impossible to be represented

**KEYWORDS:** radical alterity; presentation; representation; photography; Bill Brandt.

Fecha de Recepción

2021-04-22

Fecha de Evaluación

2021-08-31

Fecha de Aceptación

2021-10-14

## INTRODUCCIÓN

El inicio del siglo XXI ha traído consigo la emergencia de un conjunto de miradas teóricas, subsidiarias de un giro negativo, material y especulativo, tendientes a señalar los límites de la franca expansión del lenguaje durante las dos últimas décadas del siglo pasado. Lee Edelman (2014) constituye un ejemplo de aquellos intelectuales que se alejan del construccionismo sociocultural y su agotadora insistencia en la representación, el lenguaje, el discurso, la hermenéutica, el sentido y la significación. El autor sospecha de la promesa posestructuralista de una transformación radical mediante estrategias que involucran resignificaciones discursivas. Ante las frecuentes esperanzas de escapar de la violencia normativa que define el orden simbólico actual, Edelman enfatiza la necesidad de comprender el modo en que tal orden opera mediante una fuerza negativa, no articulable por los términos simbólicos, sin fin social alguno. Se trata de una fuerza que descompleta, fractura o hiere la consecución de cualquier ideal social normativo. Edelman se aleja de cualquier forma de política que apela a la redención construida sobre la promesa de un horizonte utópico, de una vida libre de derrumbe o catástrofe. Esta negatividad no tiene fines pragmáticos, por este motivo Edelman nos conmina a adoptar estas fuerzas, pues los esfuerzos políticos por huir de ellas consolidan el orden discursivo y normativo que pretende ampararnos y, así, recrudecen las catástrofes que buscamos aliviar.

La negatividad de la que nos habla Edelman anida en la materia. El autor se aleja de cualquier concepción trascendente separada del mundo material. Edelman identifica el trabajo de esta negatividad como lo *queerness*, y nos dice:

En vez de participar en este movimiento narrativo hacia un futuro político viable, en vez de perpetuar la fantasía de una realización eventual del significado, lo queer viene a figurar [...] la resistencia, interna a lo social, a toda estructura o forma social. En lugar de rechazar [...] esta adscripción de la negatividad [...] mi propuesta es que podríamos considerar aceptarla, e incluso adoptarla. No con la esperanza de adoptar así un orden social más perfecto [...] sino más bien para rechazar la insistencia de la esperanza misma como afirmación, que es siempre afirmación de un orden cuyo rechazo se registrará como impensable, irresponsable, inhumano. (2014, p. 21)

Cualquier forma de discurso social se desliza por los rieles de la representación y el significado y, por lo tanto, es una “demanda de traducir la insistencia, la fuerza pulsional, de la negatividad en alguna postura determinada o posición cuya determinación entonces la negaría: siempre el imperativo de encerrarla en alguna forma estable y positiva” (Edelman, 2014, p. 24). Toda formación simbólica o discursiva se ve asediada por la efervescencia y ebullición de la negatividad. En términos psicoanalíticos, Edelman la denomina ‘pulsión’, es decir, una presión constante, un

excedente inarticulable en el lenguaje, una fuerza insistente y compulsiva que dismantela al sujeto y al orden simbólico desde dentro y se opone a toda forma de viabilidad social.

Por otros derroteros teóricos, Karen Barad (2007) arroja una fuerte crítica al excesivo poder que el posestructuralismo ha concedido al discurso. Señala que “incluso la materialidad se ha convertido en una cuestión de lenguaje o de alguna otra forma de representación cultural” (Barad, 2007, p. 132). Una larga tradición metafísica concede agencia e historicidad al lenguaje y a la cultura, mientras que degrada ontológicamente a la materia, considerándola pasiva e inmutable, o heredera de un potencial derivado de la representación. Barad reformula la agencia más allá de su principal sentido: la voluntad e intencionalidad humana. Entiende la agencia como una fuerza impersonal, como un “fenómeno material-discursivo” (Barad, 2007, p. 237). Desde este punto de vista, todos los cuerpos que integran el mundo, humanos y no humanos, vivos y no vivos, poseen agencia. Ella señala que “desde una perspectiva humanista, la cuestión de la agencia no humana puede parecer un poco extraña, dado que la agencia está generalmente asociada con cuestiones de subjetividad e intencionalidad” (Barad, 2007, p. 214). Desde esta perspectiva, este artículo propone enfocar nuestro interés en el dinamismo generativo material, y alejarnos del representacionalismo sobre el que cabalgan nuestros valores antropocéntricos y las prácticas violentas y destructivas que sostienen el privilegio de lo humano.

Barad explica que el realismo agencial es una revisión material-discursiva de la teoría de la performatividad de Judith Butler. El realismo agencial socava la idea de la realidad como esencial, sustancial e inmutable: la materia no es una cosa, sino un fenómeno nunca definitivo que resulta de prácticas que establecen límites entre lo material y lo discursivo. La realidad no es inmutable ni existe fuera de la relación material-discursiva. Desde un punto de vista posestructuralista, Butler afirma que “la materialidad deberá reconcebirse como el efecto del poder, como el efecto más productivo del poder” (2008, p. 18). La autora entiende

...la noción de materia, no como sitio o superficie, sino como un proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia. Creo que el hecho de que la materia siempre esté materializada debe entenderse en relación con los efectos productivos, y en realidad materializadores, del poder regulador en el sentido foucaultiano. (2008, p. 28)

Lo que distingue la explicación realista agencial de Barad respecto de la explicación de Butler es la afirmación de que tanto la materia como el discurso participan en el devenir del mundo, no como dos registros ontológicamente diferentes y separados que secundariamente interactúan, sino como una intra-acción, un enredo en el cual no es posible delinear la existencia

► **Artículos:** De la representación a la presentación. Alteridad radical en la fotografía de Bill Brandt.

del uno sin el otro. El realismo agencial, escribe Barad, “proporciona una forma de incorporar [...] las dimensiones materiales de la agencia en los análisis postestructuralistas. En este sentido, diverge de las teorías [...] posmodernas y postestructuralistas que reconocen la materialidad únicamente como un efecto [...] de prácticas discursivas” (2001, p. 77). Mientras que Butler (2008), a partir de Derrida, sostiene que la materia es un efecto de prácticas citacionales e iterativas del discurso, Barad afirma que tanto el discurso como la materia participan intra-activamente no solo en la construcción de la realidad, sino en su propia co-constitución. Es decir, el discurso no es efecto de la materia, y la materia no es efecto del discurso, ambos registros se producen y emergen, al mismo tiempo, como efecto del otro y, como tal, ninguno puede existir de manera autónoma fuera de la intra-actividad material-discursiva que constituye iterativamente al mundo.

Tanto la negatividad *queer* de Edelman como el nuevo materialismo de Barad constituyen alternativas teóricas a la enorme pregnancia en el campo intelectual de la producción temprana de Judith Butler (2007), particularmente, su versión del giro lingüístico de cuño posestructuralista: un textualismo implacable que devora todo lo que cae en sus fauces. Ambas coordinadas conceptuales resuenan mutuamente en una dimensión que escapa al exclusivo protagonismo de la representación. La imposibilidad estructural de dar cuenta de esta dimensión mediante el lenguaje nos enfrenta con el inevitable desafío de articular mediante representaciones, siempre de manera fallida, la imposibilidad de la representación. Al respecto, proponemos la noción de ‘alteridad radical’, un tipo de otredad no construida discursivamente y, por tanto, imposible de ser nominada cabalmente mediante la positividad de los términos lingüísticos.

Entonces, ante la fuerte pregnancia del monismo lingüístico de ciertas versiones extendidas del posestructuralismo –como la de Butler (2007, 2008)– recuperamos, especulativamente, la existencia de una alteridad radical que la actividad representacional del *Logos* no puede fagocitar. Esta noción de alteridad radical se incrusta dentro de las miradas materialistas señaladas, por lo tanto, no invocan un intelecto divino trascendental, tampoco constituyen una estrategia para instalar un *a priori* independiente o una causa sin causa para fundamentar la razón dentro de una cultura dada (Spivak, 2004). La alteridad radical a la que referimos intenta captar las fuerzas, la agencia y el poder de la materialidad del mundo. El reconocimiento de lo radicalmente ajeno con respecto a las pretensiones antropocéntricas, es decir, el interés por la agencia más que humana, es un imperativo ético-político. Tal como ha enfatizado Luce Irigaray (2007), el orden simbólico falogocéntrico, respaldado por una amplia tradición metafísica occidental, silencia la oscura

productividad material del mundo y la representa como otredad pasiva dispuesta a ser dominada, intervenida, explotada y desechada.

Finalmente, como una vía regia de acceso a la perspectiva presentada, nos interesamos por la propuesta artística de Bill Brandt. A pesar de que sus fotografías se abordan, frecuentemente, como textos sociales e históricos, aquí insistimos, sin desechar tales lecturas, en enfatizar un registro que excede la dimensión del sentido y la significación. Las fotografías de Brandt afectan<sup>1</sup> e intensifican una circulación de intensidades. No nos interesa interpretar su obra, por lo tanto, acudimos a un conjunto de nociones conceptuales –lo ominoso, lo abyecto, la diferencia positiva, la agencia, la pulsión–<sup>2</sup> que se ubican dentro del espectro de la ajenidad radical y, por lo tanto, al destacar los límites de la representación, constituyen una vía de acceso político-estética hacia la perspectiva compartida tanto por la negatividad *queer* como por el nuevo materialismo. Desde mi punto de vista, ambas miradas intentan poner la dimensión fallida del sentido al servicio de la captación de las afectaciones intensivas y perturbadoras de lo inefable. Esta dirección nos conduce, en el apartado final del artículo, a un énfasis en la idea de presentación como aquel poder de afectación intensivo y material que hiere el orden de la representación. Al respecto, de forma sagaz, Jane Bennett (2012) sostiene que las artes escénicas y la fotografía son las prácticas más adecuadas para la tarea de reconocer el llamado de aquellas fuerzas que anidan detrás del velo de la representación, y esta afirmación no resulta sorprendente cuando experimentamos el impacto estético de la obra de Brandt, quien tiende un puente entre la división ontológica que separa representación y materialidad, y lo humano y lo no humano.

## FIGURACIONES DE LA ALTERIDAD RADICAL EN LA FOTOGRAFÍA DE BILL BRANDT

Especialistas en el tema (Szarkowski, 1969; Amar, 1994; Brooke, 2006) señalan que Bill Brandt, fotógrafo inglés de ascendencia rusa, pasó gran parte de su niñez y juventud en Alemania y Suiza. También vivió en París alrededor de 1929, durante el clímax del surrealismo. Al poco tiempo de su

---

<sup>1</sup> En el marco de este trabajo, entendemos por ‘afecto’ o ‘afectación’ el impacto de las fuerzas virtuales e inmanentes que provienen de otros cuerpos (humanos o no humanos, vivos y no vivos) (Deleuze, 2002). De acuerdo a la lectura deleuziana de Spinoza, todo cuerpo posee un ímpetu para buscar alianzas con otros cuerpos que realcen su vitalidad. Cada cuerpo lleva las huellas de los demás. Jane Bennett (2010) afirma que esta afectación se conduce mediante una porosidad intrínseca a cualquier cuerpo material (carnoso, metálico, plástico, etcétera). Los contornos o límites existentes entre los cuerpos siempre están sujetos a cambios. Estas intensidades virtuales son lo suficientemente reales para ejercer efectos múltiples bajo condiciones variables y, al ser virtuales, no califican como una realidad definida o una posibilidad preformada. De este punto de vista, las fotografías de Brandt configuran cuerpos cuya potencia inmanente vibra y se agita en un potencial que puede definirse solo después de su aparición y afectación.

<sup>2</sup> Todas estas categorías conceptuales, en tanto nos enfrentan con los límites de la representación, se encuentran incrustadas en el corazón de las perspectivas referidas (negatividad *queer* y nuevo materialismo).

► **Artículos:** De la representación a la presentación. Alteridad radical en la fotografía de Bill Brandt.

regreso a Londres, iniciada la tercera década del siglo XX, a sus 27 años, comenzó a desplegar su trabajo fotográfico y tomó por asalto al siglo instalándose como un artista con proyecciones internacionales. En aquel entonces, la tradición fotográfica imperante agonizaba y la fotografía en Inglaterra se había convertido en un pasatiempo que solo atraía el interés de un puñado de aficionados. En tal escenario, Brandt irrumpe con una producción fotográfica visualmente poderosa y sofisticada, cuya inagotable riqueza aún hoy se ofrece para un análisis renovado.

Brandt enfatizó la importancia de las propiedades formales de su fotografía, y denominó ‘atmósfera’ al hechizo que carga lo común de belleza o amenaza. Él mismo reconoció no estar seguro de qué es, finalmente, aquel registro inefable y misterioso. Sí admitió que parecía constituirse a partir de una peculiar combinación de elementos que revelan, escénica o visualmente, la perturbadora forma en que lo extraño anida en el seno de lo familiar (Szarkowski, 1969). Este impacto vivencial fue conceptualizado por Freud como ‘lo ominoso’ (*unheimlich*). Freud (1978e) toma las palabras de Schelling para señalar que “se llama *unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto [...] ha salido a la luz” (p. 224). Sin dudas, se trata de una convergencia entre lo secreto y lo revelado. También el autor concluye que se trata de un afecto, de una vivencia suscitada a partir del retorno de lo reprimido. Un orden de cosas subyacente a las ‘representaciones-palabra’ que componen al yo (Freud, 1978e), emergen bajo la forma de una vivencia que sacude al cuerpo. Aquello exterior al carácter representacional del yo insiste en regresar del inframundo para perforar el delicado equilibrio que brinda el lugar dentro del lenguaje, en el que se construye y aloja la subjetividad (Silverman, 1983).

Lo ‘ominoso’, señala Freud, se compone de elementos que no se ajustan a las exigencias de la racionalidad y del lenguaje. El afecto ‘ominoso’ se encuentra poblado por la duplicación, sustitución y de la coincidencia de aparentes opuestos, por ejemplo: sensaciones de deslizamiento y confusión entre uno mismo y el otro, el derrumbe de los límites que marcan las fronteras de nuestra individualidad. Lo ‘ominoso’, entonces, supone la irrupción de una fuerza afectiva que perturba el lenguaje y, así, abre zonas siniestras de deslizamiento entre presuntos opuestos y de aplanamiento de las diferencias (Withy, 2015). Aún más, a partir de una indagación etimológica, Freud afirma que lo familiar (*heimlich*) y lo extraño (*unheimlich*) están íntimamente interconectados. En palabras de Freud: “la palabrita *heimlich*, entre los múltiples matices de su significado, muestra también uno en que coincide con su opuesto *unheimlich*. Por consiguiente, lo *heimlich* deviene *unheimlich*” (Freud, 1978e, p. 224). El afecto de lo ‘ominoso’ marca el colapso entre opuestos, la fluctuación de los bordes

identitarios, la ambivalencia extrema que inunda al plano de la significación y, así, desorientan y derrumban la razón.

Hélène Cixous (1976) afirma que lo ‘ominoso’ nos enfrenta con fuerzas que no tienen sentido lingüístico. Lo ‘ominoso’ envuelve la existencia subjetiva en un sin sentido comparable a un enterrado vivo, esto es: una experiencia entre la vida y la muerte que socava, incluso, la dicotomía entre adentro y afuera. Aquella negatividad imposible de ser representada por el lenguaje se encuentra demasiado viva para estar muerta y demasiado muerta para estar viva. Un hueco en el lenguaje imposible de ser colmado por lo simbólico, un vacío del cual emergen las afectaciones indómitas que intensifican las posibilidades del cuerpo más allá de las restricciones normativas. Entonces, lo ‘ominoso’ surge ante la pérdida de límite, ante aquello que resuena en el cuerpo como algo próximo y ante lo cual el lenguaje instala un límite al significarlo como no idéntico.

En suma, lo ‘ominoso’ es, quizá, la palabra clave para dar cuenta de esa configuración visual que irrumpe desde las áreas de intensa oscuridad en la fotografía de Brandt, los altos contrastes entre luz y sombra, blanco y negro, las sutiles distorsiones de la perspectiva, y más.



Figura 1. Bill Brandt (1945). *Nude, Hampstead*. (Fuente: Bill Brandt Archive)





**Figura 2.** Bill Brandt (1948). *Micheldever Nude* (Fuente: Bill Brandt Archive)

Así, la potencia silenciosa de una oscura e insidiosa fuerza que nos conecta con la materialidad de nuestro cuerpo habita en aquellas imágenes que anudan y colapsan los límites entre lo familiar y lo extraño. Las fotografías cobran el matiz de lo ‘ominoso’ y perturban el carácter unitario de nuestras identidades, puesto que nos coloca frente a una dimensión que derrumba la cuadrícula representacional y su campo de positividad lingüísticas.

Aquella dislocación de las estructuras racionales de la experiencia, el derrumbe de lo familiar que hiera la dimensión del significado y vehiculiza las intensidades materiales que no reconocen mediación simbólica o representacional, nos conduce hacia la sensación sutil de malestar y decadencia que la obra de Brandt exuda. Esta mudez con la que lo inerte ensombrece aquello que sus fotografías (re)presentan configura un espacio visual en el cual resuena la noción de ‘diferencia’ tal como se concibe en la filosofía de Gilles Deleuze (2002; y Guattari, 1997, 2004). El filósofo señala que el plano de pura inmanencia es condición para toda forma de existencia (viva y no viva). Entonces, es imposible identificar el lenguaje como dominio inmanente, pues el lenguaje no puede funcionar como base material de la vida. Tal como Deleuze (2002) sugiere en *Diferencia y repetición*, el plano inmanente constituye un campo de ‘diferencias’ puras, o positivas. Si la diferencia negativa es aquella diferencia que se establece entre cosas o términos ya identificables, la ‘diferencia’ positiva



implica un proceso de diferenciación constante, la relación que una cosa tiene solo para sí misma. La diferencia como oposición, que el orden simbólico y la representación articulan y promueven, resuena con esta concepción de la diferencia negativa, articulada a partir de identidades preexistentes.

La negatividad y la alteridad radical que aquí nos interesa señalar, como fuerza intensiva y campo de afectaciones no reductibles al lenguaje, permanecen vinculadas a la inmanencia de esta noción de ‘diferencia’ positiva, imposible de ser cercada por el lenguaje, inaprensible, pues no es una cosa: es un proceso. Esta ‘diferencia’ no es susceptible de ser aprehendida por los dominios de la significación, solo cuenta en su devenir inmanente, vinculada consigo misma. Aquella atmósfera que se desprende de las fotografías de Brandt resuena en esta ontología, que solo encuentra lugar cuando la entendemos en términos de ‘diferencia’ positiva, no de identidades lingüísticas, lo que implica dimensionar que “la diferencia está detrás de toda cosa, pero no hay nada detrás de la diferencia” (Deleuze, 2002, p. 102). Así, la ‘diferencia’ positiva deleuziana entraña un desafío indefinido, no reductible al contenido de postulados conceptuales u objetos discretos representados en una imagen. La ‘diferencia’ positiva es radical, incluso monstruosa, un caos sin forma, sin tierra, que no tiene otra ley que su propia repetición, su propia reproducción en el desarrollo de lo que diverge y desciende. No hay lugar para las identidades que los marcos normativos segmentan en este proceso de diferenciación o divergencia.

Deleuze y Guattari afirman que “cada vez que se interpreta la inmanencia como inmanente a Algo, se puede tener la seguridad de que este Algo reintroduce lo trascendente” (1997, p. 49). En este contexto, la conciencia o la representación se desvanece como garantía de un punto de vista privilegiado desde el cual enfrentar una esfera de exterioridad. La inmanencia deja de vincularse con la esfera de la conciencia, pues la inmanencia no es inmanente con respecto a otra cosa, solo a sí misma. A pesar de los esfuerzos del orden simbólico por silenciar el flujo inmanente de la materialidad, la acción de la ‘diferencia’ positiva es irrefrenable. El plano deleuziano de la inmanencia se expresa indefinidamente y su movimiento es ininterrumpido. Tampoco se expande en el espacio, no es perceptible. Tampoco tiene un exterior o un final que nos ofrezca un punto de apoyo desde el cual señalar cabalmente de qué se trata esta inmanencia. Es virtual y sin forma, caos. El plano de la inmanencia no es un concepto o un campo conceptual, sino un cuasi-concepto o, mejor, un no-concepto. En este plano de inmanencia, que deshace todos los órdenes conceptuales desde el principio, no puede haber estructura o génesis; se trata de redes complejas de fuerzas, relaciones, conexiones y acontecimientos. El movimiento y la velocidad es lo que distingue a los

► **Artículos:** De la representación a la presentación. Alteridad radical en la fotografía de Bill Brandt.

elementos en este plano. Como señalan, “no hay en modo alguno, formas o desarrollos de formas; ni sujetos y formación de sujetos. No hay ni estructura ni génesis. Tan sólo hay relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud entre elementos no formados, al menos relativamente no formados, moléculas y partículas de todo tipo” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 269).

Estas relaciones productivas entre varios elementos no formados –entre eventos– no reconocen ningún tipo de determinismo. No sorprende que el trabajo de Deleuze sea considerado materialista. Su escritura se encuentra poblada de superficies, estratos, puntos y líneas, partículas y conjuntos molares. Su pensamiento se aleja de algunas formas frecuentes de materialismo que, en la tradición filosófica, se conocen como materialismo reductivo, para el que todos los procesos o realidades (la esfera molar) se pueden explicar al reducirlos a sus constituyentes más fundamentales, como las moléculas y los átomos (la esfera molecular). Deleuze busca preservar cada estrato de realidad, sin priorizar un estrato sobre otro. Lo hace materializando la esfera molar sin reducirla a la molecular, un enfoque único que describe como ‘maquinismo universal’, “un plan de consistencia ocupado por una inmensa máquina abstracta de agenciamientos infinitos” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 260).

El materialismo radical de Deleuze nos brinda herramientas para delimitar la ontología de aquella fuerza que late en las fotografías de Brandt, y a la que apelamos como posibilidad de afrontar un devenir material, abierto, deseante e intensivo capaz de correr los límites restrictivos con los que nos puebla el lenguaje. Brandt dismantela límites y binarios, no teóricamente, sino afectivamente. El impacto visual es una ocasión para experimentar aquello que no alcanza a ser devorado por la racionalidad. Esta ‘diferencia’ deleuziana, que no se ve privada de la dimensión virtual inmanente, nos conecta corporalmente con las fotografías de Brandt mediante un dinamismo incesante que hace a un lado cualquier gesto de interpretación de su obra.

Entre 1944 y 1953, Brandt realiza una serie de desnudos, durante la transición de la guerra a la paz, que sorprendieron por un abrupto giro temático que dejó atrás su trabajo documental. En aquellos desnudos, Brandt esgrimió una extrema destreza para retratar un mundo oscuro y surrealista asediado por la presencia inquietante de lo sexual. Conviviendo en diferentes planos dentro de una misma fotografía, nos ofrece figuras femeninas desnudas, objetos y ventanas que enmarcan cielos nocturnos, tenebrosos y melancólicos. La posición y disposición de los cuerpos, rodeados de oscuridad, condensa deseo y misterio. Brandt utiliza una gran profundidad de campo combinada con una apertura pequeña. Así, a pesar de las distancias entre planos, logra que nada permanezca fuera de foco. En sí misma, esta configuración produce el efecto ‘ominoso’ referido,

pues el sentido de la vista queda envuelto por una pérdida del sentido de realidad, una cualidad alucinatoria u onírica que se combina de forma siniestra con un contexto extremadamente real.



**Figura 3.** Bill Brandt (1947). *Nude Campden Hill, London*. (Fuente: Bill Brandt Archive)

La calidad compositiva de las fotografías deja al descubierto un vacío silencioso resistente a ser apagado mediante la atribución de sentidos o interpretaciones. La irrupción de esta negatividad fractura la posibilidad de que la representación sostenga la imagen. Una bruma de lo radicalmente ajeno al plano del lenguaje arrastra las imágenes más allá del umbral de lo normativamente visible o inteligible (Silverman, 1996). El espectador queda envuelto en una sensación incómoda, como si las fotografías hubiesen sido tomadas inmediatamente antes o inmediatamente después de un momento crítico. Sus desnudos capturan a mujeres posando frente a puertas entreabiertas en pasillos oscuros. La tensión silenciosa, entre el desnudo y su entorno, que aquí nos interesa señalar no refiere a los pregnantes sentidos socioculturales y heteronormados que modelan el placer escópico del ojo masculino al capturar, como objeto de deseo, al cuerpo femenino. Queremos enfatizar el paroxismo convulso que interrumpe, descompleta y deshace toda identidad sexo-genérica normativa. Algo muy próximo a lo que Julia Kristeva (1988) define como lo ‘abyecto’: una fuerza material que sacude el dominio del yo subjetivo desde su propio terruño. La vivencia involucra una afectación corporal, en grados diferenciales de intensidad, un solapamiento entre exaltación y conmoción, el “espasmo de la glotis y aún de más abajo, del estómago, del vientre, de

► **Artículos:** De la representación a la presentación. Alteridad radical en la fotografía de Bill Brandt.

todas las vísceras, crispas el corazón y cubre de sudor la frente y las manos” (1988, p. 9). En palabras de la autora:

Hay en la abyección una de estas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un adentro o de un afuera exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable [...] este arrebatado, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada. (Kristeva, 1988, p. 7)

Cierta vinculación entre deseo y muerte en los desnudos de Brandt también señalan la presencia abyecta de la alteridad radical que, paradójicamente, se aloja en el corazón de nuestra subjetividad. El cielo nocturno que vemos enmarcado en las ventanas de sus fotografías iluminan tenuemente los cuerpos semejantes a cadáveres. Kristeva señala:

El cadáver (*cadere*, caer), aquello que irremediamente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aun la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso. Una herida de sangre y pus, o el olor dulzón y acre de un sudor, de una putrefacción, no *significan* la muerte. [...] En esta cosa insistente, cruda e insolente bajo el sol brillante de la morgue llena de adolescentes sorprendidos, en esta cosa que ya no marca y que por lo tanto ya nada significa, contemplo el derrumbamiento de un mundo que ha borrado sus límites: desvanecimiento. (Kristeva, 1988, pp. 10-11)

En suma, la reacción visceral de lo ‘abyecto’ acontece cuando lo extraño invade el campo simbólico y subjetivo. Butler (2009) ha señalado que una economía simbólica de reconocimiento opera en torno a nuestra relación con la otredad. Pero Kristeva va más lejos al afirmar la ajenidad radical, la extrañeza, que se encuentra incrustada en el corazón de nuestro ser y, así, nos homologa ontológicamente a todo existente en aquellas zonas ubicadas al margen del reconocimiento normativo. La Otredad de lo ‘abyecto’ no refiere al reconocimiento de la diferencia, necesario para mantener la distancia entre el Yo y lo Otro, más bien señala “aquello que perturba una identidad [...] aquello que no respeta los límites” (Kristeva, 1988, p. 11), es decir, una alteridad radical imposible de ser localizada positivamente bajo una categoría identitaria o discursiva. Refiere a una ajenidad que amenaza, incluso, de forma ominosa, desde lo más próximo y familiar.

A pesar de que la negatividad de lo ‘abyecto’ suele identificarse con la positividad de aquellas identidades social y políticamente inferiorizadas, la negatividad debe concebirse como aquella alteridad radical que late en, y deshace, toda identidad. En suma, lo ‘abyecto’ es lo extranjero en nosotros, lo cual no puede ser representado bajo el efecto de clausura y totalización de los sentidos lingüísticos. Se trata de la pura presencia de un exceso imposible de ser articulado cabalmente mediante el lenguaje. La irrupción vivencial de aquella negatividad supone un tropiezo para los intentos del yo por mantener su coherencia y estabilidad cuando nos vemos amenazados por la

presentación de aquello que escapa radicalmente a la inteligibilidad delimitada por las taxonomías discursivas que conocemos como identidades. Al enfrentarse con lo ‘abyecto’, el yo pierde sus límites contenedores a partir de una vivencia de pérdida, indistinción y confusión. La amenaza planteada por el carácter ‘ominoso’ y ‘abyecto’ de la alteridad radical vuelve borrosos los límites ficticios que mantienen la identidad individual como un todo estable, coherente, clausurado y unívoco.

Merecen una consideración especial un conjunto de fotografías de desnudos realizadas por Brandt desde fines de la década de 1950. Sus trabajos más desafiantes, en función de las resonancias y afectaciones materiales que sus imágenes suscitan, aparecen con la publicación de *Perspective of Nudes* (Brandt, 1961). Allí nos encontramos con cuerpos distorsionados, primeros planos de manos, pies y piel, con primeros planos muy ajustados que ocultan la cara y la cabeza. De este modo, estos cuerpos no conservan en ningún grado una identidad e, incluso, su estatuto humano desciende hacia la contundencia de la materia. En fin, estos cuerpos se revelan como extremadamente intrigantes y extraños.



Figura 4. Bill Brandt (1959). *Nude East Sussex*. (Fuente: Bill Brandt Archive)



**Figura 5.** Bill Brandt (1959). *Nude East Sussex*. (Fuente: Bill Brandt Archive)

En estas fotografías, el espacio irrumpe como un paisaje material y sólidamente contundente, aunque cierta impronta surrealista lo hace lábilmente tangible. Su escala tonal, extremadamente simple, enfatiza la estructura gráfica de la imagen. Las disposiciones espaciales dibujan límites que proyectan morfologías corporales que fluctúan entre la significación y la materialidad. Así, los cuerpos se incrustan en una continuidad fluida con el relieve de los paisajes, lo que contribuye a su carácter no abstracto, sino despersonalizado. Brandt fractura la forma ideal de los cuerpos normativamente enlazada con la definición de lo humano (Martínez, 2018). En 1948, el fotógrafo dijo:

El fotógrafo debe tener y conservar algo de la receptividad del niño que mira el mundo por primera vez. La mayoría de nosotros estamos demasiado obsesionados con las ideas [...] Miramos una cosa y pensamos que la hemos visto. Y, sin embargo, lo que vemos a menudo son solo nuestros prejuicios, lo que esperamos ver, o lo que nuestras experiencias pasadas nos dicen que debe ser visto, o lo que nuestros deseos quieren ver. Muy rara vez somos capaces de liberar nuestra mente de pensamientos y emociones y simplemente ver por el simple placer de hacerlo. Y mientras no lo hagamos, la esencia de las cosas se nos oculta. (Brandt, 1948, citado en Szarkowski, 1969, p. 12)

Casi como si se tratara de un correlato técnico necesario para recobrar este punto de mira radicalmente despojado, Brandt se mostró renuente a la perfección mecánica de las cámaras modernas. Buscó un medio más desafiante que lo obligara a extrañarse de sus propias ideas



preconcebidas. Es por este motivo que realizó la serie de desnudos con una engorrosa cámara de soporte antiguo y de enfoque fijo, equipada con una lente gran angular de apertura diminuta. Los cuerpos en estas fotografías están, de esta manera, fijadas en el tiempo y posicionadas fuera de lo inmediatamente inteligible. Estos desnudos despersonalizados e integrados al paisaje dejan poco espacio para la comodidad del espectador, quien es invadido por el poder tenebroso e indómito de la tierra. Brandt nos conduce, mediante imágenes, hacia la permeabilidad de los lazos materiales del cuerpo con el mundo y los límites de los discursos a partir de los cuales tornamos inteligibles los cuerpos mediante la proyección de las categorizaciones lingüísticas que organizan nuestra mirada (Silverman, 1996). La contundencia de esos cuerpos reducidos a materia nos conduce, a diferencia de Butler, a especular sobre la existencia de un resto corporal más allá de los bordes discursivos que el sexo imprime sobre la carne. Butler señala que “los cuerpos sólo surgen, sólo perduran, sólo viven dentro de las limitaciones productivas de ciertos esquemas reguladores” (2008, p. 14). Aquí afirmamos la existencia de un desborde corporal, material, respecto de tales marcos normativos; desborde en el que anida la negatividad subversiva, donde cualquier forma de afectación hunde sus raíces y donde el lenguaje encuentra un límite insoslayable.

Los relieves materiales anónimos asemejan los cuerpos de Brandt a accidentes geológicos que emergen desde las entrañas de la tierra. El fotógrafo captura lo que Stacy Alaimo (2008, 2010) denomina trans-corpor(e)alidad. La autora reacciona ante la fuerte pregnancia del construccionismo social y la huida de la naturaleza que provoca. Frente al temor que suscita el esencialismo, la naturaleza ha sido marcada como terreno de lo peligrosamente extralingüístico. Alaimo se interesa por los intercambios materiales a través de cuerpos humanos, animales y el mundo material más amplio; después de todo, la materialidad de nuestros cuerpos no puede desenredarse de los vínculos ontológicos con el mundo. La trans-corpor(e)alidad hace de lo humano un elemento más entre múltiples flujos de sustancias y agencias en un entorno más amplio que aquel construido por la proyección representacional de la razón pretendidamente desencarnada. La permeabilidad a los intercambios sustanciales con sus entornos disuelve los contornos estables de los cuerpos humanos. Probablemente, el impacto afectivo de la fotografía de Brandt radica, en parte, en las conexiones más que humanas que allí destellan y, así, impide que nos refugiemos en fantasías de trascendencia e impermeabilidad.

Stephen Brooke (2006) destaca la tendencia poética de estos retratos de desnudos que no pretenden representar un rostro o un cuerpo como sede de una identidad claramente delimitada. Brandt configura una propuesta visual capaz de afectar a los espectadores con el lado oscuro, con



► **Artículos:** De la representación a la presentación. Alteridad radical en la fotografía de Bill Brandt.

las grietas, de nuestra forma de ver el mundo. Los cuerpos, en una quietud vibrante, casi embrujados, se pierden en la oscuridad de la noche. Al respecto, Jane Bennett (2010) rescata una poderosa tradición metafísica occidental para la cual las cosas se agitan en una intensidad viva. Al ser absorbida por la economía representacional, la materia parece solidificarse en objetos carentes de toda vitalidad, potencia y 'agencia'. Aun así, en ocasiones se establecen alianzas que evocan 'el poder de las cosas'. Entonces, la materia parece rasgar el velo de la representación y dejar sospechar una fuerza vibrante y poderosa mediante la cual somos convocados por el mundo. No se trata de una proyección sobre los objetos, sino de una afectación corporal que excede la posibilidad de narración ante el llamado de las cosas.

Brandt pone de relieve la 'agencia' de la materia más allá de la gestión o dominio de un yo racional. Nos arroja de súbito ante la extraña 'agencia' y la capacidad de impresionar y afectar de sus imágenes. Así, se nos presenta el persistente alejamiento de las cosas respecto de nuestros intentos de usarlas, representarlas o conocerlas. Por tanto, en las fotografías de Brandt irrumpe lo que debe permanecer oculto, figuras austeras, inmóviles, fantasmales, plegadas sobre sí mismas. Las fotografías son un llamado inefable y silencioso que se agita en el núcleo extraño que habita en el corazón de todas las cosas (vivas y no vivas, humanas y no humanas). Brandt nos muestra un mundo en el que los cuerpos son un elemento más de su paisaje, un mundo en el que la materia tiene fuerza agencial y, por lo tanto, lo humano está desprovisto de privilegios como fuente de toda expresión o acción significativa en el mundo.

Tal como ya hemos señalado, la noción de realismo agencial de Barad (2003) constituye una pieza clave de los nuevos materialismos contemporáneos, y esta apuesta teórica encuentra una prótesis visual en las fotografías de Brandt, puesto que permiten sospechar de la intensidad de la 'agencia' de la materia y su participación activa en el devenir del mundo. Las fotografías configuran un potente fenómeno material-discursivo que subvierte las divisiones antropocéntricas entre naturaleza y cultura. Allí, la noción de agencia ya no parece significar elección autónoma y autodirigida, más bien parece presentar la promulgación de cambios iterativos que involucran la plasticidad de la materia. Es decir, Brandt retrata aquello que Barad (2007) llama ontología relacional, en la cual las materialidades (incluidos los cuerpos humanos y no humanos) se afectan entre sí de manera continua.

Un misterioso erotismo, desvinculado de cualquier forma de identidad subjetiva, nos captura desde las fotografías. Algo así como una incómoda exaltación eufórica de la materialidad carnal y de las fuerzas no subjetivas y más que humanas. Como ya señalamos, Bennett (2010) apela a la

noción de vibración para referir a esta fuerza insistente que, como un nervio intrínseco, anida y agita la materia. Freud (1978d) denomina ‘pulsión’ a

un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante psíquico, de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma, como una medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal. (p. 117)

En otras palabras, la ‘pulsión’ es un “concepto fronterizo de lo somático respecto de lo anímico, [...] el representante psíquico de poderes orgánicos” (Freud, 1978b, p. 68). También como “la agencia representante psíquica de una fuente de estímulos intrasomática en continuo fluir” (Freud, 1978a, p. 153). Se trata del modo en que resuenan las fuerzas somáticas de nuestra materialidad corpórea en el terreno subjetivo. Más interesante aún, el carácter límite o fronterizo de tal concepto parece derribar cualquier mirada dualista entre psique y soma (Wilson, 2015), por lo tanto, el ímpetu de estas fuerzas materiales abre y configura una vía de acceso hacia una perspectiva materialista de nuestro ser en el mundo.

Desde estas referencias conceptuales, Kristeva (1984) nos exhorta a reflexionar sobre los componentes materiales y corporales del orden simbólico. La autora se interesa por lo semiótico, dimensión ineludible dentro del proceso de significación, ya que se trata de la descarga pulsional dentro del lenguaje, asociada con el ritmo, el tono y los sonidos que provienen de la materialidad del cuerpo. Mientras que lo simbólico provee al proceso de significación de sus significados, los elementos semióticos participan subterráneamente en el proceso de significación, aunque en sí mismos no significan nada. La relación entre lo semiótico y lo simbólico se caracteriza, según Kristeva, como una oscilación dialéctica. Sin lo simbólico tenemos caos y desorden, sin lo semiótico el lenguaje estaría completamente vacío, inerte y muerto, sería imposible conglomerar los sentidos mínimos. No tendríamos ninguna razón para hablar si no fuese por la fuerza impulsora propia de lo semiótico. Entonces, aun en el núcleo de cada acto representacional, de cada interpretación lingüística, se aloja lo semiótico, esto es: el ritmo de la materialidad del cuerpo como pieza clave de la producción del lenguaje y de la subjetividad materialmente realizada. Lo semiótico se desplaza dentro y más allá del orden simbólico y asegura la imposibilidad de clausura de la significación. Kristeva entiende esta fuerza resistente a ser fagocitada por lo simbólico en términos de una negatividad que divide e impide la clausura del Ser. Esta negatividad se vuelve materialista cuando la comprendemos a la luz del descubrimiento de Freud, “como el movimiento mismo de la materia heterogénea” (Kristeva 1984, p. 113).

► **Artículos:** De la representación a la presentación. Alteridad radical en la fotografía de Bill Brandt.

El lenguaje visual de Brandt captura una extraña presencia de la sexualidad y el deseo en los desnudos, desvinculada de identidades subjetivas. La ajenidad que se cierne sobre la estética de sus fotografías se desprende de una gama de tonos dominada por las sombras. Esta atmósfera de oscuridad también se construye a partir del efecto sombrío de la resonante falta de movimiento en los desnudos. Es una quietud desconcertante, a la vez prohibitiva y apremiante. Brandt señala un camino oscuro que muestra las fisuras y rupturas en torno a la sexualidad y la subjetividad que el lenguaje edifica a partir de la matriz de sus inteligibilidades discursivas (Butler, 2007). A pesar de su cuidada composición, algo imposible de ser nominado se presenta como ingobernable, incontrolable y enigmático. Es en ese punto donde la representación fracasa en cualquier intento de proyectar un borde identitario sobre la sexualidad, es decir, la ‘pulsión’, la fuerza de la materia intensiva, imposible de ser anudada a los dominios de una identidad subjetiva. La alteridad de las afectaciones suscitadas por los retratos de los desnudos es imposible de normalizar o de reunir completa o absolutamente en un discurso o taxonomía de la sexualidad. Algo allí resiste la aprehensión y la categorización. Si la heteronorma produce identidades normativas para contener (y así controlar) la feminidad dentro de una heterosexualidad revitalizada, estas fotos nos trasladan fuera de la cuadrícula identitaria que Foucault (2008) ha conceptualizado como dispositivo de la sexualidad. Brandt rescata en imágenes –no puede ser de otro modo– la negatividad sobre la que cabalgan las fuerzas materiales que el lenguaje se empeña por denostar.

La huella de aquella negatividad que nos habita irrumpe desde cuerpos desvitalizados, la piel desnuda que contrasta y, al mismo tiempo, se confunde con los paisajes de los fondos, y la superposición de otros signos visuales. La sustantiva forma en que sus fotografías se nos imponen no radica en el modo en que Brandt representa el cuerpo, sino en cómo el cuerpo se presenta abruptamente, rasgando las mediaciones de las categorías interpretativas con las que contamos. El erotismo de sus fotos invoca una perturbadora sexualidad que no reconoce fin social más allá del placer mismo. Tal como señala Marianne Amar (1994), Brandt se propone intervenir sobre lo real puesto que su interés radica en revelar su esencia, escudriñando destellos mediante los cuales aquello que permanece oculto irrumpe en las intensidades que recorren la inmanencia de nuestra materialidad corporal. Sus fotografías siempre nos devuelven una realidad ya presente y en su lugar, aunque alterada y envuelta por la bruma de aquella negatividad que desplaza y distorsiona la positividad, la clausura y la quietud de las cosas.

Es preciso señalar el uso permanente del detalle, del objeto incongruente, de los cuerpos a partir de una composición visual que considera estrategias técnicas y el uso de perspectivas únicas,

rebeldes a las reglas clásicas. Es así que logra enfrentarnos con aquella ajenidad radical que pesa en todas las cosas. Un remolino de intensidades se gesta frente a los cuerpos desnudos presentados como masas rotas, retorcidas, sin detalles ni rostro. Capturar visualmente la presencia de aquello imposible de ser representado en palabras, una pura negatividad que recorre y derrumba cualquier pretensión de clausurar significados, es la virtud de Brandt: obligar a la realidad a restaurar algo oculto, apresar visualmente aquello evanescente y escurridizo.

## REFLEXIONES FINALES: DE LA REPRESENTACIÓN A LA PRESENTACIÓN

La historia metafísica moderna, que comienza cuando el cógito cartesiano conquista el mundo como imagen, nos enseña que debemos confiar en las representaciones mentales y desconfiar de las percepciones. Kaja Silverman (2015) sugiere que, en el seno de la modernidad, la cámara fotográfica deviene un dispositivo agresivo, un instrumento a partir de cuyo disparo es posible penetrar, capturar y representar el mundo. La cámara requiere un agente, una mano humana capaz de operar sobre el instrumento, direccionándolo y presionando el dispositivo que permite la movilidad del obturador. Tal vez por este motivo conferimos todo el poder a nuestra racionalidad, ante la cual, la cámara es un mero instrumento de representación. Bajo estas coordenadas, la fotografía da cuenta de la representabilidad del mundo en tanto imagen. Una vez representado, el mundo mismo puede ser desechado puesto que la forma, divorciada de la materia, es lo que, finalmente, cuenta.

En contra de la primacía de la representación y su concomitante instrumentalización del mundo, Silverman afirma enfáticamente que la imagen fotográfica es reveladora, no mera representación. Es decir, la fotografía no es un medio para la representación, sino la forma en que el mundo nos revela su existencia, la cual siempre nos excede. No se trata de una mente que representa el mundo mediante una imagen, más bien, la imagen da cuenta del modo en que el mundo se instala a sí mismo. Silverman señala que la palabra 'fotografía' significa 'dibujar con luz', por lo tanto, quien empuña la cámara es destinatario, no creador, de las imágenes fotográficas. El mundo se inscribe mediante rastro luminoso en la cámara. Si entendemos la fotografía como representación, la heterogeneidad del mundo queda reducida mediante el principio de unificación y clausura del significado. Sin embargo, entendida como presentación, la fotografía guarda la potencia de congelar e incautar la presencia y la presentación de un mundo revelado por sí mismo. La heterogeneidad del mundo desborda la representación, y la imagen fotográfica contiene tal heterogeneidad debido a que es capaz manifestar la simultaneidad del mundo. En el terreno de la fotografía, en tanto imagen visual, todo lo que está dentro de ese espacio dado, en un momento

► **Artículos:** De la representación a la presentación. Alteridad radical en la fotografía de Bill Brandt.

dado, está presente para todo lo demás. En ese sentido, la imagen fotográfica contiene el impacto, al igual que el mundo, de toda presentación y revelación de la perfecta e inmanente integridad de lo real.

La fotografía contiene en su superficie el rastro continuo de las intensidades y afectaciones que invaden nuestra materialidad corporal. La imagen fotográfica, como representación, es solo un trofeo del triunfo sobre el mundo, una imagen que clausura, en una unidad, el flujo continuo del devenir. En su vertiente representacional, la imagen fotográfica destruye el impacto de la presencia simultánea de todos aquellos elementos que, intersecados, resisten a la lógica secuencial del lenguaje, empeñado en segmentar y colocar linealmente un elemento tras otro. En suma, la representación inyecta un espaciamento que sofoca la presentación afectiva de aquello innominado, parasita la potencia disruptiva de la alteridad radical que anida en heterogeneidad y simultaneidad de la imagen. El imperio de la representación destruye e infecta el mundo material con la significación. La pretensión desencarnada del *Logos* degrada la materia y la sustituye con representaciones sobre la materia. La realidad es dilapidada por las mediaciones simbólicas y las condiciones formales del signo lingüístico.

La fotografía de Brandt explota el privilegio de la revelación fotográfica de lo inefable, del que está dotado el arte escénico y visual. El estatus especial de la fotografía, con respecto a conducir analógicamente la revelación del mundo, permite a Brandt componer y manipular escenas destinadas a registrar destellos de los perturbadores desbordes de la imagen respecto del lenguaje. Brandt explota la potencia del registro fotográfico para producir una paradoja: utilizar la presencia del mundo para potenciar el impacto de aquello ausente, de aquello que perfora la experiencia de la realidad como representación. Brandt utiliza la cercanía de la fotografía con el mundo, manipula el orden de la representación –sitio hacia el cual inevitablemente se desliza nuestra forma de abordar las imágenes– para conmover su carácter de índice respecto del mundo, para dar cuenta de la fuerza de una negatividad muy real y material imposible de ser reducida a un elemento discreto o a una nominación lingüística. El impacto estético de las imágenes de Brandt hiere la experiencia del mundo como pura representación y la aproximación a la materia física mediada lingüísticamente.

A pesar de que inevitablemente nuestra experiencia visual permanece simbolizada, afirmamos que, de manera recurrente, nos enfrentamos con atisbos de lo que se presenta más allá del lenguaje. El impacto afectivo, intensivo e inmediato de la experiencia perturba el incesante trabajo de recreación de la experiencia mediante un conjunto de representaciones. De este modo, algo de nuestra experiencia corporal cede inmediatamente al impacto de la presentación del

mundo, la representación abre una distancia infranqueable respecto de él, haciendo presente la realidad solo en forma de sustitutos. Irigaray (2007) nos alienta a sospechar de la representación y el alejamiento que opera sobre el mundo material. La representación tropieza cuando nos topamos con la inmediatez de la experiencia, aquello imposible de ser capturado o contaminado por la distancia y la exterioridad de los signos lingüísticos.

Tal como he argumentado a lo largo de todo el artículo, las fotografías de desnudos de Brandt nos empujan hacia los márgenes disonantes habitados por una alteridad radical enigmática y sombría respecto a las representaciones que modelan nuestra subjetividad y nuestros cuerpos. Lejos de sofocar mediante la proliferación de múltiples discursos aquel llamado insistente de la negatividad, proponemos reconocer su presencia constitutiva en nuestras subjetividades. En la inmersión en el derrumbe, el fracaso y las afectaciones intensivas no mediadas por ninguna razón yace la posibilidad de un devenir transformador. La disonancia morfológica de los cuerpos fotografiados es profundamente perturbadora, precisamente porque interrumpen el umbral normativo a partir del cual aportamos inteligibilidad al mundo. Los cuerpos –como rocas de carne envueltas por piel– que irrumpen en sus fotografías quiebran cualquier rima visual entre la figura humana y las líneas, hendiduras y pliegues de la superficie material del cuerpo. La imagen se potencia con el sordido silencio evocado por los elementos visuales de quietud y equilibrio. La continuidad-devenir-cuerpo-roca potencia la densidad material y física de los cuerpos desnudos que, frecuentemente, las mediaciones simbólicas y la asignación de una identidad subjetiva disipan. Afortunadamente, la materia corporal resiste ante la disipación representacional. Este colapso de los bordes simbólicos empeñados en silenciar la materia se encuentra en la base de la oscura afectación corporal que tal desborde suscita. Sin dudas, Bill Brandt logra impactarnos con la fuerza negativa de la alteridad. Nos recuerda que esa alteridad nos habita y que, como afirma Barad, “necesitamos tener en cuenta la materialización entrelazada de la que somos parte” (2007, p. 384).

## REFERENCIAS

- Alaimo, S. (2008). Trans-corporeal feminisms and the ethical space of nature. En S. Alaimo y S. Hekman (Eds.), *Material Feminisms* (pp. 237-264). Indiana University Press.
- Alaimo, S. (2010). *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Indiana University Press.

► **Artículos:** De la representación a la presentación. Alteridad radical en la fotografía de Bill Brandt.

Amar, M. (1994). Bill Brandt, photographe de l'Angleterre. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 43, 136-139.

Barad, K. (2001). Re(con)figuring Space, Time, Matter. En M. DeKoven (Ed.), *Feminist Locations: Global and Local, Theory and Practice* (pp. 75-109). Rutgers University Press.

Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs*, 28(3), 801-831.

Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.

Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Duke University Press.

Bennett, J. (2012). Powers of the Hoard: Further Notes on Material Agency. En J. Cohen (Ed.), *Animal, Vegetable, Mineral. Ethics and Objects*. Punctum Books.

Brandt, B. (1961). *Perspectives Of Nudes*. Amphoto.

Brooke, S. (2006). War and the Nude: The Photography of Bill Brandt in the 1940s. *Journal of British Studies*, 45(1), 118-138.

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

Butler, J. (2008). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Paidós.

Butler, J. (2009). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós.

Cixous, H. (1976). Fictions and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche (The Uncanny). *New Literary History*, 7(3), 525-548.

Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Amorrortu.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.

Edelman, L. (2014). *No al futuro: la teoría queer y la pulsión de muerte*. Egales.

Foucault, M. (2008). *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad (Vol 1)*. Siglo XXI.



- Freud, S. (1978a). Tres ensayos de teoría sexual. En sus *Obras Completas* (Vol. 7, pp. 109-124). Amorrortu.
- Freud, S. (1978b). Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia Paranoides) descrito autobiográficamente. En sus *Obras Completas* (Vol. 12, pp. 1-76). Amorrortu.
- Freud, S. (1978c). Lo inconsciente. En sus *Obras Completas* (Vol. 14, pp. 153-214). Amorrortu.
- Freud, S. (1978d). Pulsiones y destinos de pulsión. En sus *Obras Completas* (Vol. 14, pp. 105-125). Amorrortu.
- Freud, S. (1978e). Lo Ominoso. En sus *Obras Completas* (Vol. 17, pp. 215-252). Amorrortu.
- Irigaray, L. (2007). *Espéculo de la otra mujer*. Akal.
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in Poetic Language*. Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. Catálogos editora.
- Martínez, A. (2018). Medusa y el espejo cóncavo: la raigambre normativa de la violencia sobre el cuerpo. *Universitas Philosophica*, 35(71), 21-52.
- Silverman, K. (1983). *The subject of semiotics*. Oxford University Press.
- Silverman, K. (1996). *The threshold of the visible world*. Routledge.
- Silverman, K. (2015). *The Miracle of Analogy, or The History of Photography, Part I*. Stanford University Press.
- Spivak, G. (2004). Terror: A Speech after 9.11. *Boundary 2*, 31(2), 81-111.
- Szarkowski, J. (1969). Bill Brandt. *Members Newsletter*, 6, 11-12.
- Wilson, E. (2015). *Gut Feminism*. Duke University Press.
- Withy, K. (2015). *Heidegger on being uncanny*. Harvard University Press.