

Instructions for authors, subscriptions, and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

## **Espectralismo Visual en Anton Corbijn a Partir de una Fotografía de Joy Division<sup>1</sup>**

Guillermo Aguirre <sup>1</sup>

1) Facultad de Filología. Departamento de Estudios Románicos, Franceses, Italianos y Traducción. Universidad Complutense de Madrid, España

Date of publication: February 3rd, 2023

Edition period: February 2023 - June 2023

---

**To cite this article:** Aguirre, G. (2022). Espectralismo visual en Anton Corbijn a partir de una fotografía de Joy Division. *BRAC - Barcelona, Research, Art, Creation*, 1(11), pp. 43-59. doi: 10.17583/brac.8463

**To link this article:** <https://doi.org/10.17583/brac.8463>

---

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Authors retain copyright and grant the journal the right of first publication

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado con el apoyo de la financiación recibida de un Contrato de Personal Posdoctoral de Formación en Docencia e Investigación de la UCM, en su convocatoria de 2019. El artículo se enmarca en el Proyecto de investigación "POEMAS: POEsía para MÁS gente. La poesía española en la música popular actual", dentro de la convocatoria de Proyectos de I+D de Generación de Conocimiento (referencia PGC2018-099641-A-I00).

# Espectralismo Visual en Anton Corbijn a Partir de una Fotografía de Joy Division

Guillermo Aguirre

Facultad de Filología. Departamento de Estudios Románicos, Franceses, Italianos y Traducción. Universidad Complutense de Madrid, España

(Recibido: 29 mayo 2021; Aceptado: 24 mayo 2022; Publicado: 3 febrero 2023)

## Resumen

---

La obra fotográfica de Anton Corbijn da forma a una estética saturada de fantasmales clarosucos. En su trabajo, protagonizado por grupos y compositores emblemáticos como Joy Division, Depeche Mode, Nick Cave o Tom Waits, pervive un legado visual que se remonta a los orígenes de la fotografía y se rearticula en la contemporaneidad en la obra de artistas como Bill Brandt, Miron Zownir o Frank Machalowski conforme al concepto de lo espectral. En estas páginas proponemos vincular la semántica recogida en su imaginario fotográfico con el concepto de hauntología tal y como lo plantea, entre algunos otros autores, Mark Fisher en su libro *Los fantasmas de mi vida*. Realizaremos el recorrido, en este sentido, a modo de diálogo entre la expresión estética de Corbijn y la de Joy Division, a partir de una de las fotografías que Corbijn tomó de la banda de Manchester en la estación de metro de Lancaster Gate, Londres, en 1979.

---

**Palabras clave:** Anton Corbijn; Joy Division; hauntología; fotografía; arte contemporáneo

2022 Hipatia Press

ISSN: 2014-8992

DOI: 10.17583/brac.8463



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Hipatia Press

www.hipatiapress.com



# Espectralisme Visual a Anton Corbijn a Partir d'una Fotografia de Joy Division

Guillermo Aguirre

Facultat de Filologia. Departament d'Estudis Romànics, Francesos, Italians i Traducció. Universitat Complutense de Madrid, Espanya

(Rebut: 29 maig 2021; Acceptat: 24 maig 2022; Publicat: 3 febrer 2023)

## Resum

---

L'obra fotogràfica d'Anton Corbijn afaïçona una estètica saturada de fantasmals clarobscur. En la seva creació, plantejada per a grups i emblemàtics compositors com Joy Division, Depeche Mode, Nick Cave o Tom Waits, perviu un llegat visual que es remunta als orígens fotogràfics, tot articulant-se, de nou, al bell cor de la contemporaneïtat en l'obra d'artistes tals com Bill Brandt, Miron Zownir o Frank Machalowski, i en harmonia amb allò que ateny l'espectre. En aquestes pàgines, es proposa vincular la semàntica recollida en el seu imaginari visual al concepte d'hauntologia, tal com és plantejat, entre d'altres autors, per Mark Fisher, al seu llibre *Ghosts of my life*. D'aquesta manera, traçarem el recorregut, a guisa de diàleg entre l'expressió estètica de Corbijn i la de Joy Division, a partir de l'instant d'unes fotografies en què Corbijn va capturar els quatre integrants de la banda a l'estació de metro de Lancaster Gate, a Londres, l'any 1979.

---

**Paraules clau:** Anton Corbijn; Joy Division; hauntologia; fotografia; art contemporani

# Visual Spectralism in Anton Corbijn From a Photograph of Joy Division

Guillermo Aguirre

Faculty of Philology. Department of Romance, French, Italian and Translation Studies. Complutense University of Madrid, Spain

(Received: 29 May 2021; Accepted: 24 May 2022; Published: 3 February 2023)

## Abstract

---

Anton Corbijn's work explores the universe of image -photography, videoclip, cinema- by means of an aesthetics saturated with spectral chiaroscuros. Joy Division, Depeche Mode, Nick Cave o Tom Waits are some of the bands and composers whose image has been captured by Corbijn's lens. This last could be defined by its spectral nature -inherited from the first photographic images and explored today by artists as Bill Brandt, Miron Zownir or Frank Machalowski-. Throughout these pages we propose to link the semantichs of his photographic imaginary with the concept of spectral and, specifically, with the notion of hauntology, as it is exposed by Mark Fisher in *Ghosts of my life*. We carry out this itinerary by means of a dialogue articulated between the aesthetic expression of Anton Corbijn and Joy Division's one, based on the photo that Corbijn took of the members of band at Lancaster Gate Station, London, 1979.

---

**Keywords:** Anton Corbijn; Joy Division; hauntology; photography; contemporary art

2022 Hipatia Press  
ISSN: 2014-8992  
DOI: 10.17583/brac.8463

  
UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Hipatia Press  
www.hipatiapress.com



Con el presente trabajo se propone vincular el tono espectral que define las estéticas de Anton Corbijn (Strijen, Países Bajos, 1955) y de Joy Division, grupo al que Corbijn consagró algunas de sus más recordadas fotografías. Con el fin de contextualizar estéticamente el motivo explorado, nos apoyaremos a su vez en puntuales imágenes de creadores poseedores de un pathos cercano, como Kevin Cummins -autor de una de las fotografías más reconocibles de la banda de Manchester- o, al menos hasta cierto punto, Frank Machalowski. En lo relativo a un plano teórico, nos detendremos en consideraciones en torno a la fotografía planteadas por autores como Roland Barthes, Hans Belting, Georges Didi-Huberman y Susan Sontag, así como en el desarrollo que Mark Fisher hace del concepto de *hauntología*. Pero antes de adentrarnos en los pensamientos de todos ellos es preciso recordar la estética fotográfica que caracteriza la obra del artista neerlandés.

El campo de acción de Anton Corbijn abarca el cine, el videoclip, la escritura y la fotografía, actividad a la que prestaremos atención en estas páginas. Con sus trabajos, el artista neerlandés define no sólo un modelo estético sino, en un sentido más amplio, el estado anímico de toda una cultura agonizante tal y como si su sustancia hubiese sido shacia el final de *El proceso*, campo de juego o laberinto sin esfinge ni centro en el que se festeja y deplora el juego de la existencia.

Con cada imagen mostrada el objeto que posa para el fotógrafo se ve forzado a salir de sí, a desprenderse de su dominio de realidad y entrar en aquel otro que le propone un objetivo que no busca rescatar una aséptica objetividad, sino una huella simbólica. Aquello que prevalece ante todo es un horizonte indeterminado, situado en ninguna parte, suspendido de un tiempo sin medida. Las figuras situadas en él se revelan como cimbreantes presencias bañadas en el fondo-desfondado al que se reduce lo real, a modo de contemporáneos iconos en un mundo desencantado. De igual manera que en los retratos de El Fayum, la persona queda desprendida de coordenadas: queda emplazada en un espacio sin textura, suspendida en un fondo metafísico -aun desde su condición de pura negatividad-. La forma se baña así en una nada tenida como espacialidad afín a la compuesta, en la época moderna, por creadores como Samuel Beckett, Lucio Fontana, John Cage, Morton Feldman o Ursula

iSchulz-Dornburg, cada uno de ellos en su particular dominio estético. El siguiente pasaje de Antoni Gonzalo Carbó define este cegador espacio sobre el que el ser se balancea, desequilibra y finalmente cae, como aquel:

“Pensamiento-luz del que habla Mallarmé en *Igitur* o la blancura irradiante omnipresente en el conjunto de la obra de Marguerite Duras, éxtasis luminoso, deslumbramiento intenso, el blanco o la blancura en el pensamiento de Zambrano señala lo desnudo, el no lugar de lo Absoluto, el equivalente profano de la teología negativa.” (Gonzalo Carbó, 2016, p. 57)

Sobre este calcinante fondo advertible en las imágenes en las que nos adentraremos, todo objeto o sujeto se expone al tiempo que se niega, manifestándose, así, como existente entregado a una indescifrable teodramatización. Aquello que de algún modo es, lo es por cuanto de sí mismo le es negado.



Imagen 1. Corbijn, A. (2006). *Tom Waits*. California.  
<https://www.zeit.de/kultur/musik/2013-05/fs-tom-waits-corbijn-2>

El exceso de saturación es, en este mundo imaginal, el de una criatura que comienza a desteñirse ante la nada sin fondo proyectada desde ningún lugar, irradiada desde la incisión de una herida: visión en ausencia de ojo, llaga sin

cuerpo o, próximos todavía a Gonzalo Carbó, sudario sobre el que dibujamos nuestros anhelos. Las imágenes así expuestas se definen como sombras contorsionadas frente a un marco innominado respecto del que cada una de ellas queda -como la letra ante la página en Mallarmé, Gamoneda, Novak o Bonnefoy- distanciada definitivamente. Revisitados rostros de *El Fayum*, tenebristas iconostasios de fondo ahora blanquecino, estas presencias embalsamadas presentadas por Corbijn denotan la idea de que la imagen encarnada no es necesariamente aquello que rescata de la muerte, sino que perfectamente, a su vez, sumerge la vida en aquélla, negativo desde el que contemplamos nuestra no-realidad. Pudiera por tanto decirse que se da “un trueque entre la vida que escapa y la imagen que surge de ello” (Belting, 2021, p. 89), testimonio del baño espectral que empapa nuestro mundo. El rostro retratado es el rostro ausente y así, en palabras de Blanchot:

“en el extrañamiento del cadáver [...] podría verse el de aquella imagen que genera un nuevo tipo de semejanza al no hacer referencia a otra cosa que a sí misma” (*ibid.*), una identificación del ser con su nada que cabe expresar sintéticamente con este comentario de Susan Sontag a propósito de *Hombres en domingo*, de Siodmak: “Las fotografías [...] transmutan en un instante el presente en pasado, la vida en muerte.” (2005, p. 105)

Por lo demás, la visión desgastada por el acentuado contraste entre el sujeto y el objeto nos sitúa ya en el ámbito imaginal del grupo que mejor condensa el tono existencial acumulado por la contracultura británica de mediados y finales de los setenta: Joy Division. A la muerte de su vocalista, Ian Curtis, los miembros de la banda, según recuerda Mark Fisher, se sintieron como un gólem sin visión, figuras errantes en un escenario prefigurado por Corbijn en las fotografías que tomó del grupo.

### **Joy Division. Noviembre de 1979**

Anton Corbijn ilumina con trazos de oscuridad un escenario áurico en un sentido secularizado. Las imágenes que presenta del grupo quedan

crystalizadas en forma de alegoría. Aquello que se define es una imposibilidad de avanzar, la estancia en una realidad cuyo tiempo ya ha pasado, una realidad desfondada de la que, a lo sumo, pervive un borroso recuerdo. Esta imagen de un tiempo-jaula reactualiza la visión del mundo de Auguste Blanqui, mientras que el agotamiento de toda expectativa nos sitúa en el orden de ideas de Benjamin, abriendo la posibilidad de comprender las fotografías de Corbijn como testimonios de imágenes-dialécticas orientadas a “atrapar firmemente ahí lo sido, como una imagen que relampaguea en el ahora de la cognoscibilidad” (Benjamin, 2013, p. 762). Las formas que transitan y definen estas cárceles en marcado claroscuro se exponen como objetualidades embalsamadas, mariposas clavadas por el alfiler, quedando en primer plano las figuras semiausentes: “La analogía entre fotografía y mortalidad, [señala Belting,] resulta tan indeseada como innegable. Se muestra en el irreversible lapso temporal que nos separa habitualmente de las imágenes. Por eso habla Barthes del *punctum* como un pinchazo que conforma la temporalidad en la fotografía, pues la edad de la imagen es el *signum* de un tiempo pasado. En algunas fotografías se esconde ‘una catástrofe que ya ha tenido lugar’, aun cuando se sitúe en el futuro en el momento en que se tomó la fotografía. En última instancia, ‘tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esa catástrofe’” (Belting, 2021, p. 172).

Como si, en el momento de ser retratado, el sujeto tomase conciencia de su recogimiento en una negatividad, un algo de despedida, de hundimiento en el tiempo, define la naturaleza de la imagen. El objeto -o el sujeto, si resulta más asimilable- nos devuelve la mirada: concentra el negativo de nuestro estar en el mundo. Cada figura, cenicienta, silenciosa, queda reducida a humeante pavesa. Lo existente constituye el resto, objeto sacrificial o, apoyándonos en la cita que Mark Fisher toma de la película *eXistenZ*, de David Cronenberg, “sangrado de realidad” (2019, p. 246). En palabras de Belting: “En la fotografía, hecha en vida, se recuerda al muerto sin mostrar la muerte en la imagen” (2021, p. 172).

Todo este padecer, esta desustanciación iluminada por medio de objetos embalsamados, da forma a un pulso tenebrista que viene a situar en línea, a sincopar, nuestro periodo con todo momento de agotamiento, marco óptimo para aproximarnos a un objeto filtrado por el velo de oscuridad que atraviesa



-y define- la mirada. Las figuras que desfilan ante el objetivo de Corbijn acrisolan el estado anímico de una época. Nombres -ciñéndonos a un ámbito musical- como Miles Davis, Tom Waits, Keith Richards y Mick Jagger, Nick Cave, U2, Depeche Mode o Bowie, componen el negro rosario de una temporalidad vacía de tiempo, de un tiempo varado, estancado en los miasmas de una historia que sigue, sorda, impasible, su ir a ninguna parte.

En adelante, con el objeto de acotar este universo de imágenes, nos detendremos en la fotografía que Corbijn (Imagen 2) tomó en noviembre del 79 en la estación de metro de Lancaster Gate, en Londres, de la banda británica Joy Division, así como en algunos otros modelos definidores de un similar estado. La trágica muerte de Ian Curtis no puede escindirse de las connotaciones que hoy acumula dicho retrato, y en cierto sentido conforma una unidad definida desde el campo de resonancias acumulado por la idea de permanencia en una nada descrita por el poeta, estancamiento en un fondo cenagoso del que no se encuentra el modo de salir, ni aun se advierte la conveniencia de intentarlo: “I never realised the lengths I’d have to go / All the darkest corners of a sense I didn’t know / Just for one moment, I heard somebody call / Looked beyond the day in hand, there’s nothing there at all” (Curtis & Savage, 2014, p. 95). Los sonidos que nos llegan son los de quien ha perdido el contacto con la realidad o -en referencia a Curtis, tal y como es recordado en la biografía del grupo escrita por Savage- de quien cada vez que desea acercarse a la interioridad de ésta -espacio de blancura- se ve herido, cegado. Son, también, los del ser abrasándose -“Heart and soul, one will burn / Heart and soul, one will burn. / One will burn, one will burn. / Heart and soul, one will burn” (2015, p. 141). El ser, su mundo, crepita al contacto con la blancura envolvente, de la que apenas advertimos su textura:

“Apertura o blanco de la representación, conciencia interpelada y cegada, plano ofrecido en holocausto. Es el «blanco sobre blanco imposible de filmar» (Dreyer), que, en palabras de André Bazin, constituye «una metafísica del blanco». Hay un blanco, una luz blanca, que ilumina y aniquila a la vez. Una blancura que tipifica la pobreza absoluta o la radical *kénôsis*” (Gonzalo Carbó, 2016, p. 63)

Cuanto se define es un purgativo estado que viene a reducir cada presencia a cenizas, siendo la dominante el acentuado contraste cromático y existencial. La fotografía tomada en la estación de Lancaster Gate, además de reflejar la referida condición, acumula un sentido anticipatorio para quien la incorpora a la estructura del mito.



*Imagen 2.* Corbijn, A. (1979).  
*Joy Division en Lancaster Gate Station.* Londres.  
<http://www.artnet.de/k%C3%B9nstler/anton-corbijn/joy-division-london-0VN-P8CBs0Re7rkZUMQVYA2>

La imagen puede considerarse como síntoma de una época, de un tiempo que en buena medida seguimos transitando sin ser capaces, como las cuatro figuras que en ella se alejan, de llegar a lugar alguno, de atravesar un puente tenido como brecha o cremallera de una nada hacia otra nada. El tiempo, el

futuro, en este impasse, definitivamente queda diluido, rotas las mediciones apriorísticas sobre las que, siglo tras siglo, el ser se ha manejado en su tránsito por la historia. Lo que apenas permanece es una vivencia liminal (Barthes, 1990, p. 33) y agonizante, aquel mismo rastro apuntado por el filósofo, recordado en este caso por Hans Belting, cuando señala que para Barthes “el acto fotográfico ya no trata de la representación de un rostro, sino de dejar el rastro de una vida física” (2021, p. 173). El subterráneo por el que se adentran los protagonistas describe la trayectoria no sólo de la contracultura de finales de los setenta, sino una condición existencial desprovista de coordenadas útiles para abrirse paso en una realidad desdibujada. El mundo que envuelve estas formas, como su propia naturaleza, se incorpora al orden de referencias de lo fantasmático: “El problema, no es, ya no es, la añoranza de llegar al pasado, sino la incapacidad de salir de él” (Fisher, 2019, p. 151), reducidas como quedan las dimensiones de nuestro interior, al tiempo que ampliadas hasta la infinitud las posibilidades de lo que aún esquivo un orden estable de conceptualizaciones.

No carece de interés el que las dos imágenes más reconocibles de la banda inglesa, la realizada por Corbijn y la que tomó Kevin Cummins (Imagen 3) en ese mismo año 79 -acaso la más bella y significativa-, muestren a sus integrantes atravesando respectivamente un túnel y un puente sin metafórica posibilidad de atravesarlos. Si en la imagen de Corbijn el túnel se presenta como opresivo intestino que engulle a los protagonistas, en la de Cummins, más silenciosa, más atenta y plegada a lo diáfano, el acento recae sobre el velo que en forma de nieve define la gélida alma de un mundo:

“I'm living in the Ice age, / I'm living in the Ice age, / Nothing will hold, Nothing will fit, / Into the cold, / It's not an eclipse. / Living in the Ice age, / Living in the Ice age, / Living in the Ice age. / Searching for another way, / Hide behind the door, / We'll live in holes and disused shafts, / Hopes for little more.” (Curtis & Savage, 2014, p. 19)

Más tenue y abandonado este mundo que el recogido por Corbijn -cuyos fondos, en verdad, carecen de temperatura, si bien sus figuras humean en

explícita delación de un tono purgativo-, la soledad de los miembros de la banda se ve acentuada. Aquello que prevalece es, pues, una distancia, pautada por una barandilla que bien podríamos tomar como carcelaria figura, escala horizontal e infinita, rail ferroviario que avanza a ritmo regular sin ninguna expectativa. Las figuras definen un objeto devorado por un vacío que anega la realidad. La “presencia de lo indecible que quiere ser dicho” (Barthes, 1990, p. 53) irrumpe por un instante en las cuatro almas fotografiadas antes de entregarse -y con ello entregar los cuerpos en los que logra encarnarse- a su cegadora blancura, saturada de oscuridad.



Imagen 3. Cummins, K. (1979). *Joy Division en Epping Walk Bridge*, Manchester. <https://www.joydivisionofficial.com/photos.html>

### Hauntología

En su texto sobre Joy Division menciona Mark Fisher que “el depresivo señ experimenta a sí mismo aislado del mundo de la vida, de modo que su helada vida interior -o muerte interior- sobrepasa todo; al mismo tiempo, se

experimenta a sí mismo como una oquedad, completamente despojado, una cáscara: no hay nada excepto el interior, pero el interior está vacío” (2019, p. 98). Cuando repasamos las imágenes de Anton Corbijn resulta patente el estatismo de todo lo animado. Se acentúa el componente espectral, quedando ante nosotros un escenario de existencias sacadas del tiempo, desplazadas del presente y asentadas sobre una ausencia -que no deja de ser la del ánimo del sujeto, o aquella que se consustancia con él-. Este mundo vaciado es justamente el motivo que permite integrar el trabajo del fotógrafo dentro de los síntomas que Fisher recoge con el término de hauntología y que Curtis presenta poéticamente, en la letra de sus canciones, a partir de una escisión enajenatoria asociada a la idea de una imposibilidad de poner en movimiento la interioridad, esto es, de proyectarla hacia un exterior dada, justamente, la ausencia de mundo en la que se debate quien habla: “See my true reflection, / Cut off my own connections, / I can see life getting harder, / So sad is this sensation, / Reverse the situation, / I can't see it getting better.” (Curtis & Savage, 2014, p. 101). En consonancia con este estado en el que el futuro se emborrona, paralelamente se va definiendo la imagen de una interioridad tenida como sepulcro, acentuándose la sensación de un estar fuera de lugar -fuera de uno y fuera del mundo-, recordando, con Barthes, que “la inmovilidad de la foto es como el resultado de una confusión perversa” (1990, p. 139) entre lo que vive y lo que no es más. La realidad es experimentada como objeto amenazante, estado de agitación remitente, en Freud, al mundo de la infancia: “Acerca de la soledad, el silencio y la oscuridad, todo lo que podemos decir es que son efectivamente los factores a los que se anudó la angustia infantil” (1992, p. 251). Será éste el tono emocional imperante en estas imágenes, definiéndose a un tiempo la imposibilidad de establecer un contacto con el exterior: “[la fotografía, recuerda Barthes,] es la imagen viviente de una cosa muerta” (1990, p. 139).

El concepto de hauntología es definido por Fisher a partir de Martin Hägglund, derivado a su vez de las consideraciones que realiza Derrida en *Espectros de Marx*: “El objetivo de Derrida [sostiene Hägglund citado por Fisher] es formular una ‘hauntología’ general, en contraste con la ‘ontología’ tradicional que piensa al ser en términos de una presencia idéntica a sí misma. Lo importante sobre la figura del espectro [continúa] es que no puede estar

completamente presente: no es un ser en sí mismo pero señala una relación con lo que ya no es más o con lo que todavía no es (2019, p. 44). Fisher, atento siempre a cualquier síntoma de aislamiento o de pérdida, emparenta su hauntología con una escisión de la interioridad -de la que el sujeto no puede escapar- respecto de una exterioridad que, en este caso, lejos de proteger anula al ser: “La palabra *haunt* y todas sus derivaciones quizá sea una de las traducciones más cercanas al inglés de la palabra alemana *unheimlich*, cuyas connotaciones polisémicas y ecos etimológicos Freud aplicaba y célebremente aclaró en su ensayo *Lo siniestro*” (2019, p. 159). Asistimos a una pérdida de visión, a una apreciación de lo real desde su ser vaciado, reducido a forma sin sustancia, pura abstracción, por tanto, desde la que el sujeto queda clausurado. Pudiera decirse que Fisher conceptualiza el mundo de imágenes de Corbijn, y con ello el de Ian Curtis. A juicio de Iain Gray, amigo de infancia del vocalista:

“Las letras que cantaba son las de un tipo que está entrando en el corazón de las tinieblas. Ahí está, desposeído de su alma y tendente a la destrucción. Es en blanco y negro, y creo que Ian siempre quería regresar al blanco, pero no podía.” (Savage, 2020, pp. 371-372)

Se prefigura o describe, en este testimonio, la imagen del horror -expresión una y otra vez invocada por Kurtz en el relato de Conrad- como boca del abismo al que nos entregan las letras de Curtis y la cámara de Corbijn.

El expresionismo desvanecido y decolorado del fotógrafo, el tenebrismo de sus imágenes, se acrisola en coágulos de oscuridad devorados por un blanco intenso. El subterráneo o espacio de pesadilla que engulle a las cuatro figuras encarna el fantasma de las letras de Curtis, por otra parte deudoras de las voces de aquellos narradores que dominaron el imaginario del marco generacional contracultural británico: Kafka, Kubin, Dostoievski, Dick o, naturalmente, Ballard (Savage, 2020, p. 44). El estatismo con el que la cámara muestra este desfile de sombras acentúa la sensación de no escapatoria, evidencia la fuerza ejercida por aquello que permite participar de su poder a cambio de entregar la propia existencia. Si volvemos a la fotografía presentada por Cummins con ánimo de complementar lo recién señalado, constatamos que la distancia entre los miembros del grupo y el objetivo de la cámara -ahí donde en principio se

podría alzar un espacio de realidad- nos resulta kilométrica, infinita, insalvable, tal como si de una escena de *El castillo* se tratara. La imagen perfectamente resulta trasladable de una coordenada espacial a una temporal, siendo la vida, en este sentido, el presente en el que se derrama la existencia, absorbida por el agotamiento de lo real, inaprensible como tal pues, como recuerda Sontag, “lo que las fotografías ponen inmediatamente al alcance no es la realidad, sino las imágenes” (2005, p. 231), siendo éstas, a su vez y en lo que aquí nos ocupa, expresión de una imposibilidad o de una ausencia, una huella de lo que va entregando su ser.

En esta situación de espera o de tiempo larvario nos situamos ante aquel mismo estado de vaciamiento condensado por las imágenes tomadas por Corbijn. En la fotografía páginas atrás presentada sólo Curtis, girado hacia el objetivo y estableciendo por tanto contacto con un hipotético observador, da la impresión de poseer una mayor conciencia del tono alegórico allí concentrado, y precisamente por ello podría añadirse que su giro prefigura el insoslayable descenso por un espacio degradadamente órfico: cuanto se expone es a un tiempo la carcasa del existente y su resonancia anímica, su aura aprisionada. Esta condición desde la que el movimiento se anula presenta a las figuras como permanencias bordeadas o bañadas por la onírica luz que, más que esclarecer, disuelve en un velo blanquecino los contornos del objeto. El aura, en su sentido secularizado, lejos de liberar al individuo o vincularlo con una idealidad, lo embalsama, lo paraliza, lo vuelve pesado. De nuevo la congelación, de nuevo el detenimiento.

Conforme a esta lejanía, muchas de las imágenes que Corbijn presenta muestran al fotografiado en un estado que no es la vida ni la muerte, sino un tránsito sin fin en el que el objetivo atrapa el fantasma del ser, captura una presencia que en cierto modo no está, pues no pertenece a la vida. Se desata así una corriente de melancolía acompañada de una sensación de habitar una ilusoria realidad. Podríamos aplicar a esta situación, sin forzar especialmente la perspectiva y con el ánimo de llevar el sentido de la imagen al de un vaciamiento sonoro e ideológico, el mismo diagnóstico apuntado por Fisher cuando hace referencia al minucioso desnudamiento del “motor libidinal del rock” (2019, p. 99), devenido en anti-rock. Lo que vale para la música, vale para la imagen: pura negatividad. Es este interregno, este lugar sin sueños ni

alma, la condición imposibilitadora que permite, como vamos haciendo, abordar la estética del fotógrafo sobre la base del concepto de hauntología. Sea cual sea el objeto de la cámara, la absorción vital, la disolución de lo presente en un fondo sin fundamento es en estas imágenes la dominante: presencias ausentes o, en absoluta reciprocidad, dado el dualismo simétrico que parte en dos la visión, espectros encerrados en un estático no-mundo.

La imagen se propone como signo de una condición compartida existencial y culturalmente por toda una generación. La idea de Marx, expuesta en su trabajo *El 18 de brumario de Luis Bonaparte* (1852), alusiva a que la historia ocurre dos veces, la primera como tragedia, la segunda como miserable farsa, queda definida en este escenario cultural -con epicentro en el Gran Manchester, cuyo ambiente social es descrito en el documental de Grant Gree sobre la banda mancomuniana- y determina tanto una situación socioeconómica como otra, en términos más etéreos, existencial. Tomando de nuevo las palabras de Fisher, “cuando lo Real irrumpe, todo se siente como si fuera un film: no un film que estás mirando, sino un film en el que estás dentro. Repentinamente, desaparecen las pantallas que nos aíslan” (Fisher, 2019, p. 257). La representación parece haber concluido, pero por el escenario aún se desplazan, perdidos como espectros, algunos de los actores.

### **Fotografía y espectros**

Como testimonio no ya de un grupo ni aun siquiera de un contexto, sino de una condición de la imagen y del individuo como forma en estado de descomposición, las fotografías de Corbijn atesoran el mismo tono espectral que encontramos en los daguerrotipos de Nadar o en las fotografías -muchas de ellas reducidas a poco menos que presencias difusas, vaporosas, abstractas- de Baraduc, por las que Didi-Huberman se interesa en su libro sobre la historia. Poco importa que estas imágenes no sean realizadas con un propósito puro o exclusivamente estético, el objeto que reflejan -un estado patológico no tanto o no sólo del retratado, sino de quien toma la imagen- atesora un alto componente de dramatización. Quien fotografía y quien es fotografiado -siguiendo aún con Didi-Huberman- juega un papel prefijado en esta estudiada farsa. El sanatorio explorado por el ensayista francés no puede sino tomarse



como grotesco teatro, espacio de representación donde las fronteras se confunden y se solapan, como se superponen, también, las formas expresionistas de Joel-Peter Witkin, retratos, así hemos de comprenderlas, de cada uno de nosotros, revelaciones de aquellas expresiones psíquicas que nos avivan y consumen, de aquellos relámpagos interiores, también, que atormentan los rostros capturados por Corbijn.

Como en los trabajos de este último, aquello que recoge la cámara de estos pioneros de la fotografía no es la presencia real, que huye, sino el material dramático del ser, de igual modo que del mundo interesa su condición de escenario. Didi-Huberman recuerda en este sentido que Nadar denominaba espectros a las imágenes de los fotografiados (2018, p. 120), atento a las aureolas y veladuras que nimbaban los cuerpos como resultado de una “excesiva-aparición de lo lejano en la imagen” (2018, p. 123), llegando a situarse ésta -y con ella el retratado- en el ámbito de lo misterioso. De igual modo que en los trabajos de Bill Brandt, Scott Typaldos, Marcel Pedragosa, Miron Zownir o Frank Machalowski, en este universo de imágenes, en este deseo de apresar la realidad psíquica del sujeto, advertimos la ya débil presencia de aquello que se evade del mundo, figuración freudianamente siniestra. Retirada la fuente vital, el juego de luces constata tan sólo la presencia de un aura negativa. La distancia entre el sujeto y el mundo no muestra ya una relación apaciguadora, sino una pérdida o vaciamiento, términos desde los que Bieńczyk describe la naturaleza del sujeto atrabiliario:

“Y es que tras la mirada melancólica se esconde un sujeto que mira a las personas y los objetos como a sí mismo: como a una no presencia, una pérdida, algo que queda fuera de su alcance; mientras que tras la mirada contemplativa, hay un sujeto que es en sí mismo completo y puede poseerlo todo.” (2014, p. 89)

La dialéctica entre el rostro ensimismado y un fondo que todo lo disuelve define una estética de brumoso trazo. La búsqueda de un componente de misterio, con todo y a modo de contrapunto de lo hasta aquí expuesto, fácilmente acaba por rebajar la condición áurica del objeto, su carácter inquietante, en las derivas más manieristas de este registro expresivo, tal y

como observamos en la serie *Ghosts of...*, de Machalowski (Imagen 4). Siendo su obra de una belleza deslumbrante y en algunos aspectos reveladora de un pathos afín al de Corbijn, ofrece a menudo, sintomáticamente, una imagen del modo en que lo numinoso es concebido cuando queda subyugado por la potencialidad de la técnica y al arbitrio del ojo diurno en sus incursiones por un mundo que no le corresponde. Tomando la distinción de Barthes, es posible afirmar que en tales casos el *studium* acaba por imponerse frente al *punctum*, definido como “ese azar que en ella [en la imagen] me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes, 1990, p. 65).



Imagen 4. Machalowski, F. (2014). Serie: *Ghosts of...*  
<https://www.machalowski.de/portfolio-ghostsof.html>

Por lo demás, recapitulando lo ya expuesto a la hora de cerrar este punto, cabe establecer un vínculo entre aquellos lejanos daguerrotipos en los que lo espectral aparece por sí mismo como consecuencia de un conflicto con la luz -y con el ser- y con la calidad de materiales -y sin que olvidemos que ya en estos primeros tiempos se alteró la imagen registrada en la, así llamada, fotografía de espíritus: *vid. El caso de la fotografía de espíritus-*, y aquellas imágenes fotográficas en las que, a partir de una visión tenebrista y deudora de un anegamiento de la libido no ya sólo del sujeto, sino de lo real en su conjunto, se presenta un orden de cosas en el que el aura, metamorfoseada en resto, coagula y define una suerte de carisma negativo, tomando la terminología de González de Ávila (2011, p. 405), todo ello en la medida en que el objeto, el ser que queda definido por el mentado atributo, se ve incapaz de distinguir su subjetividad de una cegadora idealidad -sudario o sábana blanca, siguiendo a Gonzalo Carbó-. Toda idealidad es, en cada una de las imágenes expuestas, una ilusión, una delación de la lejanía, sustancia blanca que anega el espectro existencial y acaba por apagarlo.

### Disolución

El cromatismo blanco y negro que define la estética fotográfica de Corbijn, precisando uno de los aspectos formales que nos sumerge en su estética espectral, se incorpora a una tradición de herencia tenebrista y por ello vinculada con la escenografía de otros poetas de la imagen como, por recluirmos en el ámbito cinematográfico, Sjöström, Dreyer o Bergman, herederos de un protestantismo opresivo y agónico. En su interés por mostrar la escisión del ser encontramos un deseo de exponer lo que Didi-Huberman comprende como “lo intrínseco de la luz. Es decir, [...] la tiniebla” (2018, p. 127). De acuerdo con este acentuado dualismo, el mundo retratado se ilumina como enajenada visión, imagen apresada por una mirada incapaz de descifrar un resto de idealidad. Cada figura, así entendido, se ofrece como imagen grabada en el sudario de la existencia. Cuanto advertimos es un reguero de formas agonizantes encalladas en una realidad reducida a espacio de tránsito, permanentemente tensionado. Una vez más, es Curtis quien describe la escena con su grisácea paleta: “Procession moves on, the shouting is over / Praise to

the glory of loved ones now gone / Talking aloud as they sit round their tables / Scattering flowers washed down by the rain / Stood by the gate at the foot of the garden / Watching them pass like clouds in the sky / Try to cry out in the heat of the moment / Possessed by a fury that burns from inside” (Curtis & Savage, 2014, p. 99). La cámara de Corbijn, como la voz de Curtis, rescata un estado más que una existencia, el espectro de lo real, embalsamado y envuelto en un tenue pulso revelador del escaso poso que la vida concentra. Disuelta la carne, cegado el ojo, eclipsado el horizonte, se acentúa la condición onírica de lo real, un estado de duermevela desde el que no es posible rendirse a la inconsciencia como tampoco llegar a despertar. En un intervalo en el que el pasado ha concluido y el futuro no se distingue, aquello que permanece, aquello que a duras penas se logra entrever, es el negativo de la imagen y, a fin de cuentas, de lo escasamente existente.

### Referencias

- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Belting, H. (2021). *Faces. Una historia del rostro*. Akal.
- Benjamin, W. (2013). *Obra de los pasajes* [vol. 1]. Abada.
- Bieńczyk, M. (2014). *Melancolía. De los que la dicha perdieron y no la hallarán más*. Acantilado.
- Conan Doyle, A. (2021). *El caso de la fotografía de espíritus*. Wunderkammer.
- Critchley, S. (2020). *Apuntes sobre el suicidio*. Alpha Decay.
- Curtis, D. & J. Savage (Eds.) (2014). *Ian Curtis. So this is permanence. Joy Division. Lyrics and notebooks*. Faber & Faber.
- Curtis, D. & J. Savage (Eds.) (2015). *Ian Curtis. En cuerpo y alma*. Malpaso.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx*. Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2018). *La invención de la histeria*. Cátedra.
- Fisher, M. (2019). *Los fantasmas de mi vida*. Caja negra.
- Freud, S. (1992). *Obras completas*. Vol. XVII. Amorrortu.

- González de Ávila, M. (2011). Escenificar la presencia: O. Welles y F. Kafka. *El proceso. ARBOR, Ciencia, Pensamiento y Cultura* 187 (748), 401-409.  
<https://doi.org/10.3989/arbor.2011.748n2018>
- Gonzalo Carbó, A. (2016). Blancura no vista. *Aurora*, 17, 54-66.
- Savage, J. (2017). *England's Dreaming. Los Sex Pistols y el punk rock*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Savage, J. (2020). *Una luz abrasadora, y todo lo demás. Joy Division, la historia oral*. Reservoir Books.
- Sontag, S. (2005). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.

**Guillermo Aguirre:** Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología. Departamento de Estudios Románicos, Franceses, Italianos y Traducción.

**Membership:** Grupo de Investigación Poéticas de la Modernidad. Universidad Complutense de Madrid.

**ORCID iD:** <https://orcid.org/0000-0001-7331-7947>

**Email address:** [guillermo.a.m@ucm.es](mailto:guillermo.a.m@ucm.es)

**Contact Address:** Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología. Edificio D. Despacho 2.306 Ciudad Universitaria. 28040 Madrid