

D

UANE MICHALS Y RENÉ MAGRITTE: RELACIONES ENTRE SURREALISMO Y FOTOGRAFÍA*

*Duane Michals and René Magritte: Relationships
between surrealism and photography*

Gloria I. Ocampo-Ramírez**

* El artículo es parte de los resultados de la investigación realizada por la autora en el marco de sus estudios doctorales presentados en la tesis titulada "Duane Michals: De cómo la mirada piensa y la imagen reelabora", presentada en 2017 para optar al título de Doctora en Artes, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.

** Instituto Tecnológico Metropolitano-ITM, Universidad de Antioquia, Medellín-Colombia, E-mail: gloriaocampo5676@correo.itm.edu.co

Fecha de recepción: 25 de septiembre del 2017

Fecha de aceptación: 12 de marzo del 2018

Cómo Referenciar / How to cite

Ocampo-Ramírez, G. I. (2018). Duane Michals y René Magritte: relaciones entre surrealismo y fotografía. *trilogía Ciencia Tecnología Sociedad*, 10(19); 11-25.

Resumen: el presente artículo pretende dilucidar las influencias literarias y pictóricas de corte particularmente surrealista que se evidencian en la obra del fotógrafo norteamericano Duane Michals, quien gracias al encuentro con la obra del pintor belga René Magritte puede desarrollar una estética y lenguaje propios, así como transformar la mirada del fotógrafo, cambiar sus concepciones sobre la imagen y gestar una ruptura en el quehacer fotográfico de su tiempo, a partir de la importancia de la imaginación en la creación fotográfica. Se presentan un breve contexto de la vida y obra de ambos artistas, algunos puntos de correspondencia que hacen posible el encuentro entre ambos, y se evidencia mediante el análisis de algunas obras de Michals, cómo el encuentro con Magritte es decisivo para la transformación de su quehacer fotográfico en el desarrollo de un extenso lenguaje narrativo y poético, donde la creación fotográfica actúa como vehículo de la creatividad y la imaginación.

Palabras clave: fotografía y surrealismo, fotografía y filosofía, Duane Michals, fotógrafos contemporáneos.

Abstract: This article aims to shed light on the particularly surrealistic literary and pictorial influences that are evident in the work of American photographer Duane Michals. Thanks to an encounter with Belgian painter René Magritte, he develops his own aesthetics and language, transforms the photographer's gaze, changes his ideas about the image, and breaks with contemporary photography.

The context of both artists' life and work is presented along with some connections that made their meeting possible, personally and artistically. An analysis of some works by Michals reveals how the rendezvous with the painter was decisive for the transformation of his photographic work and the development of an extensive narrative and poetic language where photographic creation acts as a vehicle of creativity and imagination.

Keywords: photography and surrealism, photography and philosophy, Duane Michals, contemporary photographers.

INTRODUCCIÓN

El fotógrafo Duane Michals, nacido en McKeesport, Pensilvania, el 18 de febrero de 1932, es uno de los más destacados fotógrafos norteamericanos del siglo XX. Su obra ha sido exhibida desde los años sesenta, no solo en Estados Unidos sino por toda Europa, además sus series y secuencias han sido analizadas, estudiadas y criticadas por un sinnúmero de historiadores, teóricos del arte y filósofos, entre los que se cuenta al francés Michel Foucault, quienes dan a conocer a partir de sus reflexiones la importancia de una obra fotográfica, donde la imaginación, la fantasía y la creación de las escenas es crucial más allá del registro fiel de la realidad. Obras que se gestan gracias a la influencia del surrealismo y particularmente del pintor belga René Magritte, a quien Michals considera como uno de los más importantes referentes en su proceso creativo.

El presente artículo tiene como propósito evidenciar la potente influencia de René Magritte y su concepción artística, desde los postulados del surrealismo belga, particularmente en la obra fotográfica de Duane Michals; relación evidenciada en el desarrollo conceptual, técnico y estético de sus series y secuencias, a partir de generar hilos conectores entre uno y otro, entre los temas y las imágenes, entre el pintor y fotógrafo.

Duane Michals se siente atraído por la ambigüedad presente desde siempre en su vida: primero, Duane era también el nombre del niño que cuidaba su madre y que de grande se suicida sin darle la oportunidad a su homónimo de conocerle; este es llamado por el fotógrafo el Duane Original (Michals, 1986). Segundo, su apellido Michals, realmente es la americanización de Mihal -el apellido de sus padres-. Y tercero, la rigurosa educación religiosa recibida y por la cual se produce una gran tensión en la vida familiar, cuando el joven Duane reconoce abiertamente su condición homosexual. Para la escogencia de su nombre de pila, se refiere al gusto de su madre por jugar con los nombres, pues como manifiesta debió

ser «Stefan o Valentine y a cambio fui apodado Duane, en honor al hijo suicida del señor Shaw» (Michals, 2003, p. 29). Este juego de palabras alrededor de la denominación de su persona ha marcado no solo su vida, sino también su obra, en la cual explora con insistencia temáticas como la identidad y el autorreconocimiento; según Regnar Camus, en su texto introductorio al libro *Duane Michals Photofile* (1986), en la obra de Michals, las vivencias familiares y la particular designación de su nombre de pila serían el origen de su obsesión por la identidad, los desdoblamientos, los espejos, entre otros artificios presentes en su obra, que dan cuenta de un marcado interés autobiográfico.

En cuanto a su formación profesional, descubre su vocación artística desde su adolescencia, cuando asiste a clases de acuarela en el Carnegie Institute, afición que va más allá de un simple gusto y que lo lleva a graduarse como Licenciado en Bellas Artes, de la Universidad de Denver. La pintura y el diseño han estado siempre presentes en su vida profesional, ha ejercido como diseñador gráfico, pero es un oficio que considera poco creativo, de una resolución solamente operativa, pero que de igual manera le sirvió inicialmente para costearse su educación y ganar recursos para salir de su ciudad natal:

Un día, cuando todavía estaba en McKeesport, me dije a mí mismo: me marcho a Nueva York. Allí encontraré a un gran amigo y viviré muchas aventuras. Mi meta siempre fue vivir aventuras, lo cual a la vez me daba mucho miedo, porque hasta entonces mi mayor aventura había sido repartir periódicos en una esquina (Reznik, 2014).

Duane, *Duanus o Sonny* como también se le conoce, además de todas las particularidades familiares que pueda tener como cualquier joven de su tiempo, tuvo la fortuna de haber sido aficionado desde muy pequeño a la lectura, gracias a la influencia de su madre, lo que lo lleva a descubrir el mundo a través de los libros de autores como Walt Withman, Baudelaire, C. P. Cavafis, Lewis

Carrol, Jorge Luis Borges, influencias que se verán reflejadas en su obra, tanto en la poética de la misma como en el tratamiento compositivo de sus imágenes. Así parece confirmarse con él lo que también sucedió con Benjamin (2010) y muchos otros pensadores y artistas: «un libro, tal vez tan solo una página o, menos aún, una estampa de un anticuado ejemplar, heredado quizá de la madre o la abuela, puede ser la tierra fértil donde se desarrolló la primera y delicada raíz de esta afición» (p. 346).

En 1958, Duane Michals realiza un viaje de tres semanas a la Unión Soviética llevando consigo una cámara Argus C3. Durante este viaje como turista descubre otra forma expresiva, otra manera muy diferente a la conocida por él de crear imágenes. Allí realizó algunos retratos de personas que se encontraba a su paso, fotografiándolos simple y directamente: Jamás me habría atrevido a parar a alguien por la calle en Nueva York; pero el hecho de no ser ruso en Moscú y el llevar una cámara colgando hacían las cosas muy distintas (Robertson, 2013).

Con estos primeros retratos encontró en la fotografía una poderosa herramienta que lo llevó a convertirse en fotógrafo por el puro deseo de hacerlo:

Quando cumplí 28 les dije a mis padres que iba a ser fotógrafo, y mi madre dijo "¡Pero si nunca has ido a la escuela de fotografía!". Y eso es precisamente lo mejor de mi trabajo: que nunca he tenido que ir a una escuela para hacerlo. Nunca aprendí regla alguna. Algo tienen que enseñarte cuando te matriculas en una escuela, así que te enseñan normas. Una buena escuela te daría libertad para ser tú mismo, pero la gran mayoría no son así (Reznik, 2014).

Y así mismo, como reconocido fotógrafo comercial, ha trabajado para las más prestigiosas revistas y periódicos norteamericanos, como Vogue, Mademoiselle, Esquire, The New York Times, Scientific Americans, entre otros, trabajo del que manifiesta sentirse satisfecho, pues declara que su éxito como fotógrafo comercial le ha permitido crear libremente, pues lo desliga de las preocupaciones

económicas, como él mismo afirma en una entrevista realizada por la periodista y curadora Enrica Viganó: «Al ganar dinero de otra manera, no tenía esa preocupación, podía hacer lo que quería... para mí lo máspreciado era mantener la libertad de expresarme como quería, sin condicionamientos» (Viganó, 2001). Esa libertad y la urgencia por expresar sus ideas, lo conducen en 1966 hacia la realización de foto secuencias. Dicha libertad hallará también un espacio en su quehacer, a través de la importancia de las múltiples y potentes influencias literarias, pictóricas y artísticas presentes en su obra, pues como él mismo manifiesta, es principalmente gracias al encuentro con el pintor belga René Magritte que su obra se transforma y evoluciona.

LA INFLUENCIA MAGRITTIANA

René Magritte (1898-1967) proviene de una tradicional familia conformada por Leopold Magritte, un acomodado comerciante de telas y reconocido sastre de la región; y Regina, quien en marzo de 1912 decide terminar con su vida sumergiéndose en un río, hecho que marcará la vida y obra del joven René. Pese a este doloroso suceso familiar, los tres hijos del matrimonio Magritte disfrutaron de una buena educación y de una juventud, sin preocupaciones económicas. René estudió en la Academia de Bellas Artes de Bruselas entre 1916 y 1918, pero desde 1915 había comenzado a pintar con un enfoque impresionista, a partir de lo cual explora las distintas técnicas del cubismo y del futurismo, entre otras vanguardias de la época. Rápidamente será un consagrado pintor con una excepcional trayectoria, sobre todo desde que participa en la primera exposición colectiva de los surrealistas en París en 1928, al lado de Salvador Dalí, Jean Arp, André Bretón, Paul Eluard entre otros exponentes del surrealismo francés. De allí, y gracias a ganar el premio Guggenheim en 1956, su obra se da a conocer en Estados Unidos y el resto del mundo.

La obra de Magritte abunda en relaciones conceptuales, cuestiona la semejanza, la figuración y la representación; plantea a partir de allí interesantes juegos al espectador desde la necesidad de esbozar nuevas preguntas en su lenguaje visual, pues ante todo Magritte (1979) se propone «infundir nueva vida en la manera en que miramos las cosas que nos rodean. ¿Pero cómo se debe mirar? Como un niño: la primera vez lo ve todo como una realidad fuera de sí. Yo vivo en el mismo estado de inocencia que un niño, que cree poder alcanzar con su mano un pájaro en pleno vuelo» (p.317).

El pintor belga hace uso de metáforas visuales para transformar el sentido de sus obras, cambiando no solo la semejanza y la apariencia de las cosas, sino revitalizando, renovando la mirada, haciendo partícipe al espectador no únicamente desde la contemplación sino también desde la reflexión que plantean sus imágenes, sumadas a los títulos, a las palabras, a las ambigüedades y a los juegos entre las palabras y las cosas. En tal sentido, está próximo a Walter Benjamin (2005) cuando dice que debemos mantener la mirada infantil, pues «el niño lo ve todo en novedad [...]. A esta curiosidad alegre y honda se ha de atribuir ese ojo fijo y animalmente extático de los niños mirando hacia lo nuevo» (p. 62).

Magritte es surrealista, pero de modo muy distinto a los surrealistas franceses. En Bélgica, este movimiento aparece dos años después de la publicación del *Manifiesto Surrealista* de André Breton¹ en 1924. El surrealismo francés es una derivación del movimiento Dadá, que rompe la comodidad del mundo racional, como de la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud traducida al francés en 1928. En una lectura muy particular toman solvencia

¹ Publicación que da a conocer abiertamente el pensamiento, no solo de este escritor francés, sino de un numeroso grupo de poetas y literatos de su época. No podemos desconocer, que Breton el poeta, el escritor, es también médico psiquiatra y un gran estudioso de las teorías propuestas por Freud, lo cual permite al surrealismo plantear una estética en la que el estudio del inconsciente y su constitución psíquica en imágenes permita entender la creación artística como comunicación vital (Argan, 1998, p. 329), mas no como una copia o representación de la realidad.

conceptual y teórica las proposiciones surrealistas en torno a la creación automática, la liberación del inconsciente y la imaginación, pues se trata de explorar el psiquismo como fuente de la creación, en donde no es necesario un previo análisis o verificación de la realidad, sino dar rienda suelta a la expresión de lo inconsciente sin el tamiz de la moral y de la racionalidad.

Por el contrario de los surrealistas franceses, los belgas son un grupo -también de poetas, escritores y artistas- considerados más discretos, más tranquilos y tímidos en torno a su creación y a sus principios estéticos. Para ellos, el artista debe crear a partir de su propia existencia, de su vida y sin condicionamientos del medio o del contexto de su época; son más cercanos a la filosofía y la razón que los franceses, lo cual los lleva a creer que el pensamiento es la base de toda creación, por lo cual rechazan la escritura y la creación automática, pues el artista es el dueño de la obra y no al contrario, como consideraban los franceses. Para el grupo belga, el azar existe a partir de la inspiración y al mismo tiempo el germen de la creación artística o poética es la imaginación del artista. En este sentido, para Magritte (1979):

Las teorías psicológicas ´no explican` nada. Son posibles gracias al pensamiento. Manifiestan el pensamiento, pero no hacen posible el pensamiento. El pensamiento existe sin la existencia de la psicología. ¡Es el pensamiento el que ilumina lo que ve: las ideas, las imágenes, los sentimientos y la psicología! -y no al revés (p. 282).

Mientras los surrealistas franceses encontraban en el inconsciente, los sueños y la fantasía, la mejor ruta para que cada individuo desatara su capacidad creadora, los belgas -en especial Magritte- se apoya en la idea de que toda creación debe partir de la experiencia del artista -similar postura adoptará posteriormente Michals- no solo de las experiencias inconscientes y fantásticas. Por ello Magritte (1979) precisa: «Todo ocurre en el universo mental. Por universo mental es necesario entender, forzosamente, absolutamente, todo lo que

podemos conocer por los sentidos, los sentimientos, la imaginación, la razón, la conciencia [...]» (p.183).

Con estas ideas, en las que sustenta su obra, René Magritte se dio a conocer en diferentes países de Europa, ejemplificando la esencia única que le aportaba al movimiento; siendo así uno de los artistas más destacados dentro de la escena artística a nivel mundial, pues permite que a partir de sus obras se genere una nueva manera de pensar una pintura. En este sentido, Magritte (1979) afirma:

Para el pintor, la búsqueda de medios propicios para hacer aparecer el cielo, una pipa, una mujer, un árbol o cualquier otro objeto constituye su trabajo principal. Este trabajo se lleva a cabo en plena oscuridad, aunque deba, en dicha oscuridad, salvaguardar el sentido de la libertad si quiere defenderse de ser llevado a la deriva a los campos magnéticos del azar (p. 237).

Su primera exposición individual en Estados Unidos se realiza en 1936, en la Galería Julien Levy, en Nueva York, pero es a partir del mencionado Premio Guggenheim y de su contrato con el curador Alexander Iolas, que su obra ingresa en el mercado del arte norteamericano. Cabe destacar la exposición retrospectiva de 1962 y la siguiente

muestra en 1964 en la Alexander Iolas Gallery de Nueva York, exhibición que posiblemente Michals –quien por esta época lleva cuatro años en el ejercicio fotográfico profesional- visitaría, pues en agosto de 1965 viaja a Bruselas a conocer personalmente al pintor:

Yo tenía 33 años y él tenía 65 cuando lo visité en Bruselas. Era una contradicción, un surrealista que vivía como un banquero con la mente caleidoscópica de un alquimista. Él fue muy amable conmigo, dándome carta blanca a sus tesoros (Michals, 2011).

De dicho encuentro surge la publicación de una serie de fotografías titulada *A Visit with Magritte*, donde encontramos la manera de Michals de retratar a Magritte, su esposa y su entorno (Fig. 1).

Este pintor banquero, con grandes recursos y experiencia, tiene el poder de transformar la visión de Michals sobre la imagen y de encaminar su oficio hacia una poética en la que el texto e imagen se conjugan de modo singular, además.

El Magritte alquimista transmuta una materia en otra, en este caso quien transforma a Michals –quizás sin proponérselo- hacia la importancia de

Imagen 1. Michals, *Las cosas son raras*.1973



Fuente: Copyright 2008 por Thames & Hudson. Recuperado de <http://lauracmfotografia.blogspot.com.co/2016/03/las-cosas-son-raras-duane-michals.html>

una obra pensada, construida a partir de permitir al pensamiento contribuir libremente en la constitución de la misma.

Mis cuadros son imágenes. La descripción valdadera de una imagen no se puede hacer sin orientar el pensamiento hacia su libertad... Considero valdadera la prueba del lenguaje que consiste en decir que mis cuadros fueron concebidos para ser signos materiales de la libertad de pensamiento (Magritte, 1979, p. 278).

Esta perspectiva de Magritte libera y a su vez potencia la necesidad de creación de Michals: «Cuando yo empecé, no podía escribir en las fotos, no podía representar ideas. Así que me liberé, Magritte me liberó: si podía hacerlo, podía hacerlo... y no tengo que preocuparme más. Todo está en mi mente, todo está en tu mente, el universo está en tus manos» (Entrevista a Duane Michals, 2009. Recuperado de <https://milestimulos.wordpress.com/tag/blanca-del-moral>)

Michals, fotógrafo autodidacta, encuentra en la cercanía con Magritte el camino para consolidar una poética con marcados tintes surrealistas, donde prima la materialización de sus ideas, emociones y experiencias; poética que se ve reflejada en imágenes que reafirman la idea de que el universo está, no solo en su mente, sino también en sus ojos y en sus manos.

Para ambos, pintor y fotógrafo, el arte es un juego cuyo mayor protagonista es el pensamiento; este tiene que servir para convertir las ideas en imágenes, pues más allá de ser un instrumento de representación del mundo, la construcción de imágenes a partir del pensamiento es un proceso complejo al igual que el lenguaje. Por ello, ambos artistas retan al espectador a ser partícipe activo recorriendo visual y reflexivamente tanto imágenes como palabras. En Magritte y Michals el pensamiento se hace visible.

Michals dice:

Me convertí en fotógrafo sin haber ido a la escuela de fotografía. No me enseñaron que Ansel Adams² era lo que debería ser. No aprendí todo eso, así que cambié el paradigma, sin necesariamente saberlo, para que me convenga. Siempre digo que estás definido por el medio o el medio te define. La mayoría de las personas son definidas primero por el medio, luego tienen que desaprender lo que les han enseñado-lo que a veces es imposible (Klein, 2015).

Por lo tanto, es indiscutible que su formación fotográfica autodidacta -y su encuentro con Magritte- le han permitido darse libertades técnicas, estéticas y poéticas que determinan la totalidad de su obra.

Desde la aparición de la técnica fotográfica en el siglo XIX, esta ha sido pensada como una herramienta capaz de capturar la realidad, congelar para siempre en una placa una determinada fracción de tiempo, la imagen fotográfica ha sido constituida como diría Barthes (1986) en «el perfecto analogon de la realidad, el cual constituye su sentido» (p. 13).

Siguiendo los planteamientos de Barthes, en el sentido de que la imagen fotográfica corresponde analógicamente a la realidad, los primeros retratos realizados por Michals durante su viaje a Rusia e incluso las primeras series fotográficas realizadas a inicios de los años sesenta, dan cuenta de la intención del fotógrafo de capturar la realidad, de la relación mimética del medio fotográfico mismo. En estos retratos iniciales se evidencia el acercamiento del fotógrafo al manejo técnico de la cámara y su afición por el medio:

² Ansel Easton Adams es un fotógrafo norteamericano nacido a inicios del siglo XX, quien dedicó su vida a la realización de fotografía de paisajes con la técnica del blanco y negro, desde la cual desarrolla durante la década del 30 el conocido *Sistema de zonas* -técnica en la que a partir de medir el gris promedio de la escena con el fotómetro o exposímetro se obtiene una exposición correcta. Es también reconocido por haber sido uno de los fundadores junto a Edward Weston e Imogen Cunningham del tradicional grupo F/64, quienes defendían la estética naturalista y tradicional heredada del siglo XIX y uno de los precursores de las Escuelas o Academias de enseñanza de la fotografía en Estados Unidos. Su Sistema de zonas va a ser estudiado durante todo el siglo XX como uno de los sistemas más precisos para lograr la adecuada exposición de la escena a la luz en el material fotosensible.

Esta es toda la educación fotográfica que recibí: cuando estas en el exterior y hay sol, pones la cosa esta en 16 y la otra en 250, 500 o en lo que sea; si estás en el exterior, pero está nublado, pones la cosa esta en 16 y la otra cosa en 60; y si estás en el interior, te acercas a la ventana y pones la cosa esta en 2.8 y la otra cosa en 30. Eso fue lo que hice y todas las fotos me quedaron perfectas de exposición (Reznik, 2014).

En esa vía, la relación de Michals con la técnica fotográfica ha sido a través de la experiencia, nunca por medio de una formación académica o profesional; lo cual en gran medida ha permitido que su obra se constituya lejos de los límites que el medio fotográfico tradicional le impondría, como la mencionada relación mimética con la realidad. En ese sentido, el fotógrafo afirma: «Lo que no me gusta de la fotografía es que sólo informa los hechos. Describe» (Robertson, 2013).

Disgusto, quizás frustración con la técnica que tanto le apasiona, lo lleva a emprender una búsqueda que lo enfrenta con la necesidad de plantearle retos al medio, pues la función descriptiva no satisface las necesidades creativas y expresivas de Michals, para quien lo importante no es la apariencia real o física de las cosas fotografiadas sino su ser, su esencia; para él «la fotografía terminará siendo un callejón sin salida a menos que amplíe la definición de lo que es una fotografía» (Michals, 2016).

Redefinición del medio que se produce gracias su encuentro con Magritte:

Lo que tanto me había comprometido con el trabajo de Magritte era su capacidad de dejarme perplejo. En su mundo, no podía estar seguro de nada. Las rosas gigantes llenaban habitaciones enteras, la luna iluminaba un cielo estrellado al mediodía y los camiones podían exhibir senos femeninos reales. En sus cuadros presentó ideas tan divertidas pero serias... Me liberaron de solo mirar (Michals, 1981, p. 5).

Liberación que se da en Michals a partir del encuentro con Magritte y con la capacidad de este de dejar perplejo al espectador, desde la inquietante extrañeza que produce toparse con objetos

familiares, conocidos y cotidianos con espacios y proporciones inusuales, pues desconciertan, son siniestros: «lo siniestro se refiere a aquello que se opone a lo íntimo, familiar, secreto y que incide en el terreno de lo desconocido; lo oculto (aunque conocido) que emerge en un momento dado» (Freud, 1997 p. 265). Características reconocidas en la vasta obra pictórica del belga, la cual, basada en el interés por las formas, la representación del mundo desde un punto de vista distinto al habitual, proponía discursos que se apartaban de la tradición estética de la época. En sus obras se presenta la meticulosa mirada de un ser que se interesa por lo asombroso de los objetos cotidianos: un sombrero, una silla, un farol, zapatos, una fruta... superpuestos, yuxtapuestos, en consonancia con lugares convencionales que se convierten en espacios inusuales, otorgándoles un nuevo sentido, donde la extrañeza es uno de los principales desarrollos que ejecuta en sus obras:

La experiencia de lo siniestro se funda, de hecho, sobre la sacudida o demora entre los resultados de dos visiones, una inmediata, casi inconsciente, o quizás habitualmente sobredeterminada, y la otra más establecida, analítica y reflexiva. La primera mirada piensa que ha reconocido algo -un cuerpo, un trozo de un objeto, un ser, un recuerdo, una obsesión, un miedo-, la segunda confirma en diferentes grados que la primera impresión no era exactamente lo que parecía, pero nunca la elimina totalmente (Welchmann, 2005, p. 208).

Juegos lumínicos, transformaciones de tamaño y escala, enrarecimiento de la posición de los objetos con respecto a su entorno, que se dan por ejemplo en la obra *Los valores personales*, donde aparecen diferentes objetos cotidianos: una peñilla, un jabón, un fósforo, una copa, entre otros. La particularidad de esta imagen es que dichos objetos tan familiares para nosotros, se encuentran ubicados en la composición de manera que unos están encima de otros, delante, detrás... Magritte juega aquí con las posiciones de los objetos y su ubicación dentro de la habitación que conjuga toda la escena. La proporción de los objetos es irracional,

pues el tamaño y la escala no corresponden con los que deberían tener en la realidad y al ser ubicados en los diferentes planos pictóricos, hace que su agigantamiento, su enrarecimiento sea más evidente.

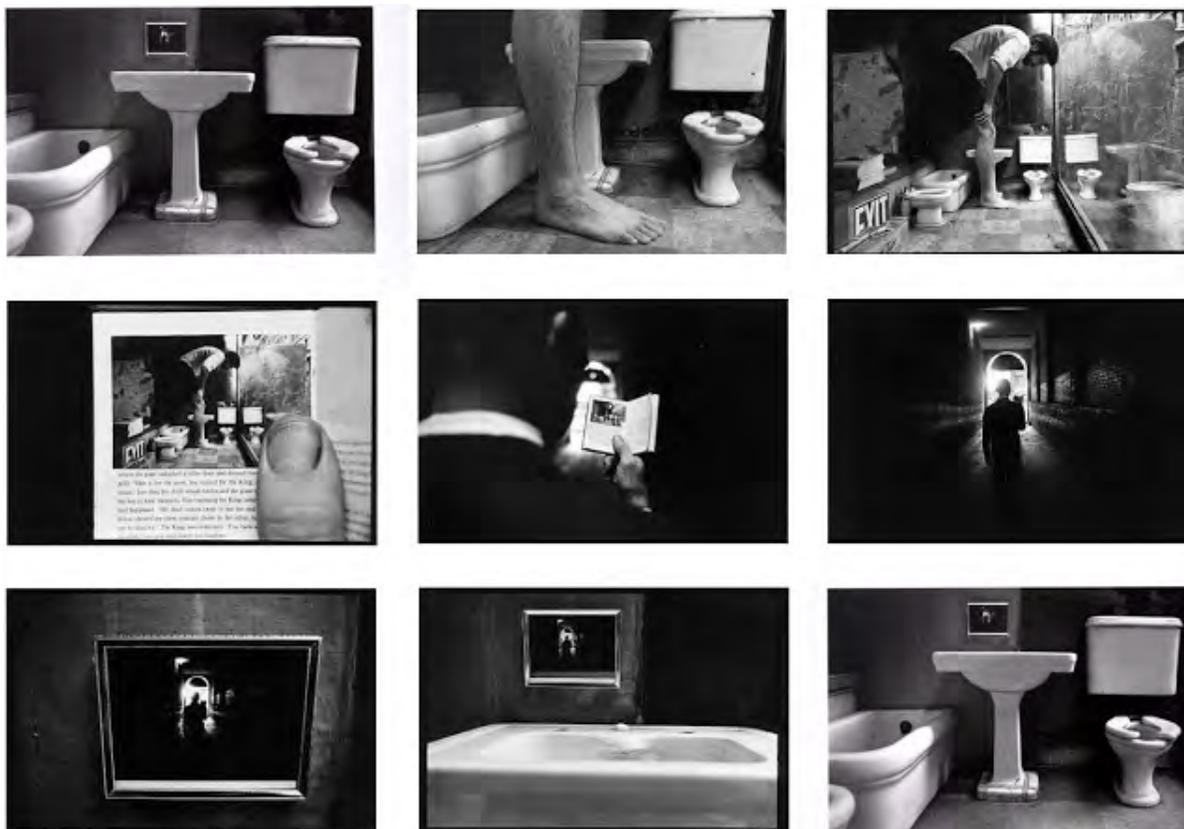
Enrarecimiento presente también en *Las cosas son raras*, (Fig.1) de Michals. Secuencia fotográfica compuesta por 9 imágenes realizada en 1973, que hace parte de la publicación *Duane Michals fotografías 1958-1990*. La serie comienza con una fotografía de un interior, el espacio de un cuarto de baño donde podemos ver los distintos objetos que lo conforman: un inodoro, una tina y un lavamanos, sobre el que particularmente se encuentra un pequeño cuadro. En la siguiente imagen nos encontramos con unas piernas en primer plano, las cuales enrarecen enormemente la historia, pues con ellas comienza el efecto visual y el juego de escala que Michals nos presenta. La dinámica de apertura

y cierre de la serie a partir de un plano general y del sucesivo cambio de planos (a detalle y planos medios) hace que la atención se mantenga en el transcurrir de la misma y se conserve la dinámica del juego de proporciones que le interesa al fotógrafo.

En esta secuencia, un único espacio se nos presenta como escenario de la situación, pero en el transcurrir de la misma nos damos cuenta del juego espacial del que somos partícipes, pues a partir de la aparición de las enormes piernas que evidencian la inclusión de un sujeto en la historia, nos damos cuenta de que el cuarto de baño es un pequeño espacio dentro del desarrollo de la trama, habitación principal como el «cuarto de baño húmedo y fresco» en el que vive el poeta de Robert Walser (2010, p. 42).

La relación figura-fondo presente en esta secuencia, se particulariza en el momento de evidenciar que

Imagen 2. Michals, *Las cosas son raras*.1973



Fuente: Copyright 2008 por Thames & Hudson. Recuperado de <http://lauracmfotografia.blogspot.com.co/2016/03/las-cosas-son-raras-duane-michals.html>

esa imagen-cuadro colgada sobre el lavamanos es el espacio central de la historia. A su vez, como en el típico tratamiento magrittiano de los objetos cotidianos, Michals involucra espacios y objetos como escenarios de sus composiciones. *En Las cosas son raras*, Michals se vale de la imagen para dejarnos claro que lo que tenemos ante nuestros ojos va mucho más allá de la realidad, descolocando toda lógica de interpretación, abriéndola a múltiples posibles lecturas, a comprender que «frente a cada imagen lo que deberíamos preguntarnos es cómo ella (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca, a la vez» (Didi-Huberman, 2013).

Indudablemente, la fotografía tiene el poder para contar historias para conservar para siempre en imagen diversos acontecimientos; no obstante, también es una potente herramienta para darle vida a los pensamientos y las ideas, como prefiere Michals, quien yendo mucho más allá de la frontalidad y fuerza del documentalismo imperante en su contexto da cuerpo a innumerables historias. «Cuando me convertí en fotógrafo, en los años sesenta, la fotografía era muy conservadora: podías ser Ansel Adams o Cartier-Bresson, las posibilidades eran verdaderamente limitadas. La fotografía esperaba todavía el reconocimiento, ¡necesitaba ser considerada arte!» (Viganó, 2011).

Posibilidades limitadas -según Michals- por el hecho de que en su época prima el documentalismo fotográfico heredado del fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson (2003), quien ha sido considerado el «ojo del siglo», y que, con su postura teórica y estética del *Instante decisivo*, promueve la idea de capturar a través del lente fotográfico un momento único e irrepetible, pues para él «la fotografía es el impulso espontáneo de una atención visual perpetua, que atrapa el instante y su eternidad» (p. 35), frase que resume su postura como fotógrafo, pues esa necesidad de «atrapar» un momento determinado a través de su cámara Leica lo lleva inicialmente a la construcción compositiva de la imagen, a la configuración de un tema apropiado

y a la espera, esa que hace que aguarde el tiempo necesario para que el sujeto (protagonista de sus fotografías) aparezca delante de la cámara: «esperamos, esperamos... disparamos, y nos vamos con la sensación de haber obtenido algo» (Cartier-Bresson, 2003, p. 46).

Tiempo, composición y sujeto son los elementos que dan sentido a la foto en la propuesta de Cartier-Bresson (2003), el tiempo y la observación son fundamentales en la constitución de una imagen. «Nuestra tarea consiste en observar la realidad con la ayuda de ese cuaderno de croquis que es nuestra cámara; fijar la realidad, pero no manipularla...» (p. 38) es la postura del fotógrafo francés; no manipular la realidad sino por el contrario, estar atento, como el cazador que pacientemente espera a su presa a que el acontecimiento suceda, que provoque «el ritmo orgánico de las formas» (2003, p. 40) para poder atraparla con su cámara.

Contrario a estas premisas, se da el acto de creación de Michals, para quien la realidad no interesa en el sentido en que es documentada, captada inmediatamente por la cámara; la intención del fotógrafo norteamericano es construir cada una de sus obras, pensarlas, pues si bien parte de la realidad y la experiencia misma –como digno heredero de Magritte- ella es el germen de la configuración estética y compositiva de las imágenes: «me encanta ese momento de génesis cuando pienso en algo y es... oh! eso es el mejor momento. Me encanta. Es el acto. Es el toque de mi mente a la cámara, que es muy emocionante» (Entrevista a Duane Michals, 2009. Recuperado de <https://milestimulos.wordpress.com/tag/blanca-del-moral/>), ese instante particular que se da a partir de su pensamiento, de su vida y de cómo pasa esta por el filtro de la creatividad para terminar en imagen fotográfica, construcción visual que además se enriquece aportando elementos estéticos y potencialmente narrativos en las fotografías –narraciones que más que ser de carácter explicativo o esclarecedor, refuerzan y potencian el sentido

de la imagen. En Michals se da el toque, la chispa, gracias al encuentro con Magritte que permite que este fotógrafo heterodoxo cuestione al *Ojo del siglo*.

La realidad no me interesa en absoluto. Prefiero vivir en un mundo irreal, me parece más estimulante. Nunca me ha interesado la calle, no creo que ahí afuera ocurra nada interesante. Al contrario que otros colegas, yo no me he paseado jamás con la cámara a cuestas para captar una instantánea. A mí, sobre todo, me interesan las emociones y los sueños. Lo que pasa en la calle actualmente es demasiado estúpido como para prestarle atención³.

Las construcciones visuales de Michals son posibles gracias a su insaciable curiosidad, una particular constante de su temperamento que lo lleva a preguntarse siempre sobre lo que atañe su vida, sus relaciones, el mundo que lo circunda. La curiosidad se gesta en su capacidad de asombro, generando una indagación constante y por ende la proposición de múltiples preguntas.

En cuanto al motivo que me impulsó, fue bien simple. Espero que, a los ojos de algunos, pueda bastar por sí mismo. Se trata de la curiosidad, por lo demás, que vale la pena de practicar con cierta obstinación, no la que busca asimilar lo que conviene conocer, sino la que permite alejarse de uno mismo (Michals, citado por Foucault, 1988, p. 12).

Y esa curiosidad de Michals, sumada a la capacidad que posee de tomar distancia de sí mismo, se concreta en su más insistente y nada simple interrogante «¿Quién sabe de dónde vienen las ideas?» Pregunta que acompaña las reflexiones permanentes del fotógrafo y que, según sus propias declaraciones, constata a partir de su encuentro con Magritte, pues para el belga la pintura era el medio para transformar las ideas, el pensamiento en imagen, de la misma manera que lo es la fotografía para Michals. Para ambos es indispensable que su quehacer artístico -la imagen- piense, no solo para el creador, sino que se convierta en un medio por el

cual, quien esté ante sus imágenes, logre transitar en el juego entre lo racional y lo sensible propuesto por ambos. En este sentido Magritte (1979) afirma:

Creo que he hecho un descubrimiento verdaderamente atrayente en la pintura. He encontrado una nueva posibilidad que existía en las cosas: la de convertirse gradualmente en otra, un objeto se funde en otro distinto. Por ejemplo, el cielo en algunos lugares deja ver madera. Así obtengo unos cuadros en los que la mirada tiene que pensar de un modo distinto al habitual (p. 341).

Magritte consideraba su obra muy por encima de modas, él buscaba la forma de hacer trascender su estilo. Sus composiciones exploran la ironía y la percepción, jugando con la realidad, permitiendo trascender los objetos y los espacios que son «reales» con los distintos planos de la composición. La obra de Magritte logró proporcionarle al movimiento surrealista - particularmente al surrealismo belga- una poderosa carga conceptual, en la cual las imágenes adquirirían un valor mayor a partir de la relación de éstas con lo imaginario, permitiendo así «representar las imágenes poéticas visibles», pues ellas «tienen un sentido para la inteligencia, cuando esta se libra de la voluntad maníaca que da sentido a las cosas para utilizarlas o dominarlas» (Magritte, 1979, p. 298), permitiendo que la mirada del espectador piense de una manera distinta a lo habitual.

De manera similar actúa Michals en su obra, a partir de múltiples juegos visuales nos presenta sus cuestionamientos de la identidad, partiendo de la ambigüedad presente desde siempre en su vida y que contribuye, a su vez, en aspectos tan decisivos de su obra, tales como el marcado interés por los desvanecimientos, las duplicidades, las simulaciones desde el manejo de la doble exposición fotográfica, la borrosidad presente en las exposiciones lentas, la recurrencia a las sombras, los espejos y demás mecanismos técnicos que soportan sus intenciones estéticas. Para Michals, la fotografía es una herramienta que

³ Protagonista de *Film*, cortometraje realizado por el escritor irlandés Samuel Beckett en 1964.

le permite expresar sus intenciones, reflexiones e ideas, y que a su vez le posibilita fijar para siempre en una imagen el acontecer de las mismas desde la selección del encuadre, el punto de vista y la composición, dirigiendo la mirada del espectador hacia lo que él quiere mostrar, convirtiendo lo fotográfico, el acto mismo de obturar, en un evento de creación, donde se disuelve el discurso significativamente semiológico de la fotografía para convertirlo en la esencia de la formalización, de la materialización de sus conceptos. Libertades que comienza a otorgarse a partir de esa visita en agosto de 1965 a René Magritte.

La cámara es como una máquina de escribir, en el sentido en que puedes usar la máquina para redactar una carta de amor, un libro o el texto de un anuncio. Es decir, no es más que una máquina como la cámara. Y algunos la utilizan sobre todo para documentar la realidad. Yo creo que también se puede usar como vehículo de la imaginación (Michals, citado por Viganó, 2001, p. 25).

Vehículo de la imaginación que descubre Michals a través de la apropiación que hace de la obra de Magritte (1979) para quien «la aparición imprevisible de una imagen poética es celebrada por la inteligencia amiga de la luz enigmática y maravillosa que viene del mundo» (p. 298) y que le posibilita comprender al fotógrafo que en el devenir obra, una cosa puede ser otra, transformar temporalidades, transfigurar el conocimiento de lo que creía estética y técnicamente y consolidar una obra que le obliga a pensar con los ojos.

Las historias de Michals son fantásticas, repletas de creatividad surreales, como bien sabemos. Son construidas en escenarios ordinarios y simples donde la espontaneidad de las atmosferas actúa como un lugar determinante en el desarrollo de la trama, pues esta enfatiza el desarrollo de las situaciones que el fotógrafo plantea. Para él la cámara es indiscutiblemente *el vehículo* que le permite generar relatos completamente atemporales, donde el transcurrir del tiempo es singular, en sus obras no

hay un ir y venir entre el pasado y el futuro como tiempos limitados, como horas fijas en el condensado devenir de una temporalidad cronológica, sino exclusivamente el desarrollo de la situación, su mensaje, el acontecer en tiempo siempre presente.

En sus fotos, el tiempo se convierte en un particular generador de incertidumbres y certezas, este hace que en sus obras haya una superposición de tiempos y a su vez se desarrolle un discurso poético en cada una de ellas. Nos encontramos frente a un constante ir y venir, a una latente repetición de temporalidades en las que se acentúa la idea del paso del tiempo y del transcurrir de la vida hacia la proximidad de la muerte. Según Didi-Huberman (2006, p. 134) el fotógrafo aborda esta temática en sus secuencias como «una serie rítmica de movimientos, de saltos» entre la realidad y la interpretación de la misma, donde la inmaterialidad y la transparencia -constantes en la obra de Michals- juegan un papel preponderante a la hora de comunicar sus intenciones; lo anterior se evidencia en secuencias como «La muerte llega a la anciana» y «El espíritu deja el cuerpo», donde la materialidad del cuerpo -símbolo de la realidad, de la vida- se desvanece poco a poco en la aparición de la imagen fantasmal -metáfora del alma que abandona la corporalidad- afirmando que «la fotografía es capaz de captar lo que la gente no siempre ve» (Soulages, 2005, p. 226).

La temporalidad en las obras de Michals es particular. Encontramos tiempos dispares, lentos, detenciones en la historia que nos dejan en vilo, así como también aceleraciones, como si el fotógrafo olvidara culminar su relato. «No hay un ahora, se nos aparece como un momento, pero el momento en sí mismo es una ilusión. Es y no es, y esta ilusión es una serie de va-a-ser y ha-sido, que puestos juntos parecen un evento» (Michals, 1981, p. 17).

Ese juego entre *lo que es y no es*, entre *lo que va a ser y ha sido*, queda evidenciado en la fugacidad de «Encuentro casual», (Fig. 2), secuencia de 1970, más exactamente en el cruce de miradas de dos hombres vestidos de negro que se aproximan el uno al otro,

sin embargo, esa cercanía pareciera ser una ilusión, pues uno de ellos se da la vuelta y no encuentra al otro, permaneciendo de cara al espectador, su mirada se cruza con la nuestra, es a nosotros a quien ahora observa. Michals nos involucra en una extraña situación entre las miradas de un personaje con otro, ambigua relación entre dos hombres que aparentan ser uno solo, quien se mira a sí mismo como el Obispo Berkeley para quien, en palabras de Deleuze (1993) pareciera que la percepción fuera de uno a través de uno, «insuprimible» (p.40). Este personaje nos permite corroborar que no podemos ser imperceptibles, pues siempre estamos ante la mirada propia, la autopercepción.

En las obras de Michals somos testigos del quehacer imaginativo que se convierte en reflexivo a través de la

construcción de historias en imagen, pues como afirma Magritte (1979), «un cuadro es un objeto construido» (p. 20) y en el caso de Michals, la imagen fotográfica es también una construcción a partir la autopercepción, no del encuentro casual con la realidad de una época o contexto, sino del acercamiento a sí mismo.

En esa dirección, Michals no se reconoce únicamente como fotógrafo, sino también como narrador de historias (Michals citado por Gottschalk, 1984) a través de la fotografía, que le permite ir más allá de la representación, pues como diría Magritte (1979) «en ningún caso la imagen se puede confundir con la cosa representada» (p. 335) ni mucho menos, ser en sí misma esa representación de la realidad a la que tanto le huye el fotógrafo.

Imagen 3. D. Michals, Encuentro Casual, 1970

CHANCE MEETING



Fuente: Copyright 2008 por Thames & Hudson.

<http://lineassobrearte.com/2016/09/11/quien-diablos-es-duane-michals/>

De este modo, la ilusión es un elemento sumamente importante en sus historias, fantásticas, oníricas, pese a estar construidas en escenarios ordinarios y simples donde la espontaneidad de las atmósferas refuerza, acentúa y vivifica las situaciones y los personajes, cuyos rostros a su vez configuran «la forma de la individualidad» (Agamben, 2011, p. 13).

La necesidad de hacer visible su subjetividad, su condición singular de individuo, su lugar en el mundo, llevó a los artistas a colocar en el centro de sus composiciones su propia imagen, mostrando cómo el hombre comienza a reconocerse como individuo a través de la autorrepresentación. Es precisamente la imagen del rostro, esa porción

peninsular de cuerpo descubierta, ese territorio lleno de vastos rasgos -características, orificios, espacios, texturas, brillos, expresiones-, la que se convierte en el lugar privilegiado para la representación del ser humano en el arte y uno de los motivos recurrentes en las historias de Michals, incluyendo en sus imágenes fotográficas personajes que aparecen y desaparecen, que viven inmersos en situaciones abstractas y en muchos casos irreales, que hacen que el espectador se involucre en ellas, hasta el punto de atraparlo en un juego entre memoria e ilusión; y es que es precisamente la ilusión la gran protagonista de sus historias, donde se desvanece con la perceptibilidad de la condición humana.

De hecho, «La condición Humana» (Fig. 4) es el título con que Michals presenta una de sus secuencias más interesantes, además de ser también el título que Magritte da a una serie realizada entre 1933 y 1935 sobre la que se refiere el pintor:

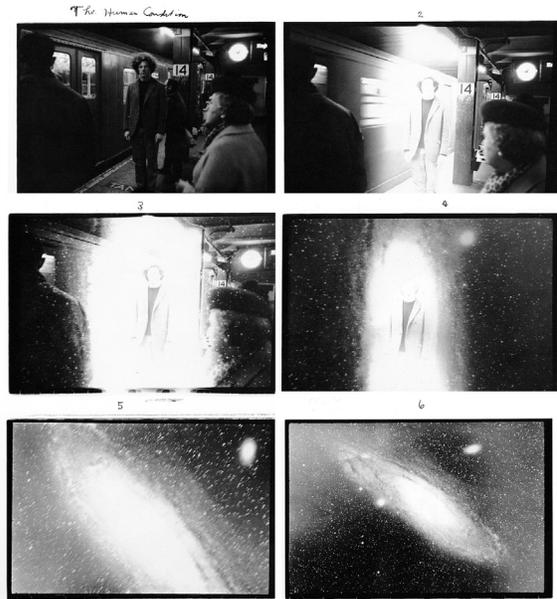
Situé delante de una ventana, vista desde el interior de una habitación, un cuadro que representaba exactamente la parte del paisaje oculta por el cuadro. El árbol representado en este cuadro ocultaba, por lo tanto, el árbol situado detrás de él, fuera de la habitación. El árbol se encontraba para el espectador, a la vez en el interior de la habitación sobre el cuadro y en el exterior, para el pensamiento, en el paisaje real. Es de esta manera como nosotros vemos el mundo. Lo vemos al exterior de nosotros mismos y sin embargo no tenemos más que una representación en nosotros. De la misma manera situamos a veces en el pasado una cosa que ocurre en el presente. El tiempo y el espacio pierden por lo tanto ese sentido grosero cuya experiencia cotidiana es la única a tener en cuenta (p. 113).

En esta serie encontramos, inicialmente, una estación de tren en la que aparecen algunos personajes expectantes; principalmente resalta de entre ellos un hombre retratado en el centro de la composición, donde este mira frontalmente a la cámara. A medida que la secuencia avanza, el personaje masculino va desvaneciéndose en una masa nebulosa blanca -sobreepuesta técnicamente-

que va abarcando todo el interés compositivo del fotógrafo hacia las fotografías quinta y sexta.

Esto se concibe como una poética enmarcada desde el título mismo en el afán de Michals por

Imagen 4. D. Michals, *La Condición Humana*, 1969. Copyright 2008 por Thames & Hudson



Fuente: recuperado de <https://sientateyobserva.wordpress.com/2010/03/11/duane-michals-vs-la-fotografia-actual/>

dar respuesta a los grandes enigmas universales que particularmente interesan a los surrealistas; el fotógrafo los devela, haciendo devenir a este hombre una galaxia –metáfora visual y conceptual entre el polvo cósmico, la energía, los gases, las estrellas y demás materia que la conforman con el cúmulo de emociones, sentimientos, pensamientos, materia física –que componen un cuerpo y que definirían la condición de ser humanos.

Magritte (1979) afirma: «Vemos el mundo fuera de nosotros. Sin embargo, la representación que tenemos del mundo está en el interior de nosotros. Del mismo modo, colocamos en el pasado algo que sucede en el presente por lo que el espacio y el tiempo carecen del significado ingenuo que les otorgamos en la experiencia cotidiana» (p.113).

La lectura que Michals hace de la obra de Magritte, le permite realizar una mirada de sí mismo y también de reconocerse, de entender que las cosas son raras, que hay en ellas un potente extrañamiento y que pueden volverse otras, que las imágenes nos devuelven la mirada y al mismo tiempo nos interpelan. Didi-Huberman (1997) afirma que la imagen “critica nuestra manera de verla en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente” (pág. 113), Magritte permite que el fotógrafo libere su lenguaje estético y técnico hacia la capacidad de “dejar perplejo” (Michals, 1981, p. 5) al otro ante sus imágenes, pues la redención que recibe de su visita a la calle Mimosas en 1965 posibilita que el tiempo, lo asombroso y la fantasía sean fotografiados.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2011). *El sacramento del lenguaje. Arqueología del juramento*. Valencia: Pre-textos.
- Barthes, R. (1986). *La cámara lúcida*. Notas sobre la fotografía. Barcelona: Paidós.
- Brea, J. S. (2005). *Estudios visuales, la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Cartier-Bresson, H. (2003). *Fotografiar del natural*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen arde. Lois Patinio*. Recuperado de <http://loispatino.com/La-imagen-arde>
- Foucault, M. (1988). “La pensée, l’émotion”. En M. Foucault, *Nouveau millénaire, Défis libertaires*. París: Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris.
- Freud, S (1997). *Obras*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Klein, A. (2015). *A conversation with Duane Michals*. Recuperado de <http://boothceramics.com/journal/a-conversation-with-duane-michals/>
- Magritte, R. (1979). *Escritos*. Madrid: Síntesis.
- Michals, D. (1981). *A visit with Magritte*. Rhode Island: Matrix Publications.
- Michals, D. (1986). *Duane Michals. Introduction by Camus*. Renaud, París: Centre National de la Photographie.
- Michals, D. (2001). *Duane Michals habla con Enrica Viganó*. Madrid: La Fábrica Editorial y Fundación Telefónica.
- Michals, D. (2003). *The house I once called home*. Nueva York: Enitharmon Editions.
- Michals, D. (2011). Duane Michals visits Mr. Magritte. *TIME*. Recuperado de <http://time.com/3780121/duane-michals-visits-mr-magritte/>
- Reznik, E. (2014). Interview: Duane Michals on 50 years of sequences and staging photos. *American Photo*. Recuperado de <http://www.americanphotomag.com/interview-duane-michals-50-years-sequences-and-staging-photos>
- Robertson, R. (2013). Duane Michals: Fighting Against Photography. *ARTNEWS*. Recuperado de <http://www.artnews.com/2013/07/29/duane-michals-fighting-against-photography/>
- Soulages, F. (2005). *Estética de la Fotografía*. Buenos Aires: La Marca.
- Viganó, E. (2001). Duane Michals: «Para que una fotografía sea considerada como arte sólo cuenta el tamaño». *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/arte/Duane-Michals-Para-que-una-fotografia-sea-considerada-como-arte-solo-cuenta-el-tamano/191>
- Welchmann, J. C. (2005). Sobre lo siniestro en la cultura visual. En Brea, J.L., *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 207-221). España: Akal.