



**Tartamudeo de la imagen: H/historia(s).
A propósito de Theresa Hak Kyung Cha**

Ana Pol Colmenares

Artigo recebido em: 03/11/2020
Artigo aprovado em: 10/12/2020

DOI 10.5433/1984-7939.2020v16n29p179

Tartamudeo de la imagen: H/historia(s). A propósito de Theresa Hak Kyung Cha

Image Stutters: History/stories. Regarding Theresa Hak Kyung Cha

Ana Pol Colmenares*

Resumen: *Este trabajo toma como punto de partida la obra de Chronology (1977) de Theresa Hak Kyung Cha para abordar las relaciones entre texto, imagen y montaje en el contexto de los usos fotográficos. Se revisará la especificidad de su trabajo en el contexto de la producción conceptual del momento a partir de la recurrencia que produce el trauma y lo espectral sobre la imagen. El cuestionamiento de la memoria (personal-política) y su posibilidad de relato vertebran el artículo.*

Palabras Clave: *Theresa Hak Kyung Cha. Memoria. Trauma. Haunted.*

Abstract: *This work takes as a starting point the work of Chronology (1977) by Theresa Hak Kyung Cha to address the relationships between text, image and montage in the context of photography. The specificity of her work will be reviewed in the context of the conceptual production of the moment based on the recurrence produced by the trauma and the spectral on the image. The questioning of memory (personal-political) and its possibility of narration structure the article.*

Keywords: *Theresa Hak Kyung Cha. Memory. Trauma. Haunted.*

* Universidad de Salamanca. I+D+i: «Arte y cognición corporeizada en los procesos de creación: Sensibilización ecológica del yo en el entorno», 2018-2021

I began searching for a history...¹

Grace M. Cho

El camino engendra el uno/ El uno al dos./ El dos al tres./ El tres engendra a los diez mil seres./ Los diez mil seres/ a hombros llevan el yin,/ en brazos llevan el yang,/ cuyas energías colaboran y engendran la armonía (*la juntura*²).

Tao Te Ching

Theresa Hak Kyung Cha es una artista de origen coreano que creció y trabajó en Estados Unidos. Estudió en Berkeley y París y se formó en el ambiente artístico de la costa de San Francisco. Con sus referencias artísticas muy vinculadas a estos ámbitos, construye una particular mezcla entre el arte conceptual de los setenta en EEUU, la teoría europea de revisión de la memoria y del relato de la(s) historia(s), la literatura experimental y particularidades propias de su cultura de origen, muchas de las cuales la atravesaban corporalmente: prácticas de tai-chi y danzas chamánicas coreanas, así como el idioma mismo.

El idioma constituye uno de los aspectos medulares del trauma de colonización en Corea. Muchas de las personas que lo sufrieron, sufrieron la condición posterior como exiliadas que redundaba en que vuelvan a verse apartadas de su lengua materna en los países en los

1 «Empecé buscando una historia...» (CHO, 2007, p. 152).

2 La palabra griega armonía bebe la manera de atar las cuerdas para tensarlas (QUIGNARD, 1998). La armonía es también en su arqueología (en su raíz) una juntura, es una forma de vínculo.

que se reubican. Este fue el caso de la familia de Cha a su llegada a Estados Unidos, donde se educó en un colegio católico en inglés y francés y también se formó en latín y griego. Puede que parte de estas circunstancias y de su educación políglota fuese lo que la motivó a estudiar literatura comparada, previamente a sus estudios artísticos. El interés por el lenguaje permaneció siempre muy presente en su trabajo, de hecho, es uno de los ejes vertebradores de su práctica artística.

Su trabajo constituye un testimonio de la experiencia de desplazamiento cultural, lingüístico y vital, inevitablemente ligado a su condición de exiliada coreana y a una doble exposición al problema del lenguaje. Primero porque el coreano se convirtió en un idioma prohibido dentro de la propia Corea —de forma que la incapacidad de decir se debía literalmente a la censura— y, después, por la adopción del inglés y el francés como inmigrante. Tal y como ella señala de forma muy precisa y que podemos extraer como breve descripción de los contenidos a tratar:

Mis videos, películas y performances han estado siempre vinculados a estos problemas, son una exploración de las estructuras lingüísticas inherentes a un material escrito, hablado, a imágenes fotográficas, fílmicas, son la creación de nuevas significaciones en la simultaneidad de estas formas³. (CHA apud ZABUNYAN, 2013, p. 17).

En este artículo revisaremos su obra *Chronology* (1977) en relación también a otros trabajos de Cha en los que utiliza la

3 Theresa Cha, Statement of plans. Texto mecanografiado sin fecha. Archivos de la artista en el Berkeley Art Museum / Pacific Film Archive, dossier White Dust from Mongolia. La traducción es mía.

imagen fotográfica (principalmente *Dictee*⁴, 1982). *Chronology* es un trabajo sobre papel que consiste en dieciocho fotocopias en tinta azul pegadas sobre paneles de cartón prensado de 21,59 cm de ancho por 35,56 cm de alto. Las imágenes son reproducciones de fotografías familiares acompañadas de textos. En ellas aparecen la madre, el padre, los hermanos y hermanas de Cha cuando eran jóvenes, posiblemente fueron tomadas antes de partir de Corea hacia Estados Unidos. Las imágenes (foto y texto) son reproducciones xerox en color azul que se van repitiendo o superponiendo (fruto de un doble fotocopiado). El color recuerda el de las cianotipias. Los textos son ambiguos y si su función fuera la de ser pie de foto, lo serían desde una demanda metalingüística, estarían cuestionando su propio sentido. No establecen una contextualización, las remisiones son imprecisas, casi jeroglíficas. Además, el hecho de que se repitan los mismos textos con diferentes imágenes, o las imágenes con diversos textos revela, a través de esa ambivalencia, el carácter truncado de la cronología y los fallos que acumulan ambos códigos (textual-icónico). La forma de instalación de los paneles marca una separación de aproximadamente cinco centímetros entre imágenes.

La serie constituye una obra un tanto críptica que suele emparentarse con los modos de hacer propios del arte conceptual de la época. No obstante, el trabajo de Theresa Hak Kyung Cha desborda habitualmente cualquier tipología de catalogación y, en este sentido, este sería otro buen ejemplo de ello. Nos interesará aquí aproximarnos al vínculo que establece entre imagen y texto. Este trabajo es muy valioso a la hora de repensar problemáticas como las

4 Para más información en relación a la obra de *Dictee*, se puede consultar Ana Pol (2015).

que surgen del pie de foto o leyenda en tanto que “contexto” (literal) de las imágenes fotográficas⁵. La reproducción de la fotografía como fotocopia es otra de las cuestiones a revisar. El uso de la fotocopia se convierte en esos años en un método habitual entre las prácticas conceptuales. Algunas de las características que confiere a la imagen como es la pérdida de información del propio material fotográfico pueden entenderse de forma análoga a otras distorsiones (procesos de memoria). De tal manera que el tratamiento de la imagen se revela inseparable de su dimensión política y, así, de sus usos. Por ello, nos detendremos en consideraciones que tienen que ver con el relato, los imaginarios que acompañan la concepción lineal de la temporalidad de la Historia⁶ y sus posibilidades de montaje y desmontaje. Las posibilidades de elaboración de memorias y de sus relatos las revisaremos desde el trauma.

Vínculos: sobre la textualidad y sus nudos (Knot)

*could **have** b ee **n** knot one⁷*

Los vínculos en Giordano Bruno son lazos:

Una fusión química es un vínculo, un león que come a su presa establece un vínculo, el girasol que se mueve al com-

5 Algo que resulta esencial para abordar trabajos de la autora tan emblemáticos y complejos como el de *Dictée*.

6 Empleo «Historia», con inicial mayúscula, para referirme a la que se construye dentro de un relato hegemónico, e «historia», con inicial minúscula, aludirá a otro tipo de relato, más próximo a lo que en inglés podríamos denominar como stories.

7 Texto que acompaña la primera imagen de la serie, una fotografía de la madre de Theresa Hak Kyung Cha.

pás del sol está vinculado a él, dos miradas que se encuentran por segundos, un enamoramiento, un instante de odio, un ejercicio de dominación. *Siendo así que* toda realidad es vinculable. (BRUNO, 2007, p.91).

En un sugerente acercamiento a los trabajos de dos artistas que han hecho del texto parte fundamental de su práctica artística (Ferrari y Schendel), Luis Pérez-Oramas nos recuerda el iluminador y tentacular tratado sobre los vínculos de Giordano Bruno: “quien vincula, es decir, lo que vincula, la potencia vinculante siempre entra armada de la voz y del discurso, que es hijo de la voz” (PÉREZ-ORAMAS, 2009, p.15). Y si recordamos-vinculamos la etimología de *verbo* en su arqueología como *logos: legein*, nos topamos con nudos , vínculos y amarres, que surgen de la raíz *leg*, que sería algo así como “recoger juntos/as”. Pascal Quignard urde palabras similares en su *Retórica especulativa*, inspirada en Cornelius Fronto y nos dice: “el logos, el lenguaje es una forma de atadura, un vínculo, *legein*, un nudo” (QUIGNARD, 1996, p. 12). Será también Quignard quien releendo la *Odisea* se encuentre con el “análisis” al deshacer algunos nudos: al relatar la forma en la que desatan a Ulises del mástil (al que permanecía amarrado para que no siguiera el canto de las sirenas) “Eurilocos y Perimedes desatan (*anetytan*) a Ulises”. Para Quignard, más allá de otras metáforas enganchadas a la trama, “ocurre además que es la primera vez que el vocablo “análisis” aparece en un texto griego (QUIGNARD, 1998, p. 92). Pero no sólo el griego “anuda” palabras, en oriente los nudos son también preámbulo del texto (tejido) escrito, como hoy lo entendemos. En la época del legendario Emperador Amarillo la forma de registro

eran las cuerdas anudadas. Se trataba de un sistema mnemotécnico establecido a partir de nudos. Parece además que éste no fue solo un sistema de registro contable de cosas sino que funcionó de forma genérica como una protoescritura. Resulta difícil ignorar los lazos que conectan la palabra y el texto con los nudos. Es quizás por ello y además porque Theresa Hak Kyung Cha comienza la serie de imágenes fotocopiadas anudándolas, que ésta parece una forma pertinente de empezar este análisis.

El trabajo de Cha es epocalmente y geográficamente muy cercano a las formas conceptuales centradas en el protagonismo del lenguaje, sus intereses, lecturas y afinidades también parecen seguir parte de este rastro. Sin embargo, sería posible emparentarla con otras praxis aparentemente más alejadas, que trabajan el lenguaje como materialidad escrita y como huella. Una práctica textual que se inscribe en el cuerpo y que se vincula desde ahí, con todo lo demás, con la periferia (tal y como se describiría en una práctica de movimiento como las de las artes marciales).

Las formas de hacer de Cha construyen una intensa relación entre cuerpo, escritura e historia que se reúnen de forma específica en torno al alcance de lo autobiográfico. Pese a compartir esta indagación así como cierta apariencia cercana a la frialdad y distancia propia de los lenguajes artísticos que se describieron como inafectivos (minimalismo, conceptual), en el caso de Cha la autobiografía participa de unas trabas de otra índole. Para ella la imposibilidad de lo autobiográfico estriba en su condición de mujer y de exiliada (que la privan de su lengua). Estos planteamientos, que vertebran uno de sus trabajos más aclamados: *Dictee*, podemos encontrarlos, similares, en esta serie de imágenes. Otro de los

aspectos que atraviesa *Dictee* y que aparece también aquí —derivado de esta imposibilidad de relato— es el deslizamiento que consigue articular Cha de lo personal a lo colectivo. Así, su particular manera de acercarse a las imágenes de lo que podrían constituir un álbum familiar las desplaza a un uso más propio de lo que sería la fotografía pública, política.

Descripción de las imágenes de la serie (hoja de ruta)

Me detengo aquí en la transcripción⁸ de cada una de las imágenes-texto de la obra, para que se pueda acceder, o al menos asomarse, al despliegue polimórfico que sugiere el entramado que construye Cha. La serie consta de 18 imágenes dispuestas en el siguiente orden:

1^a Texto: *could have been knot one*. [podría haber sido (ella)⁹ ninguno/a] / [nadie] [nudo (nodo)] conocido. La imagen fotocopiada es un retrato de la madre de Theresa Hak Kyung Cha. 2^a Texto: *pa cing second*. [segundo ritmo]. La “a” en distinto tamaño se puede leer en relación a la imagen anterior. *Hana* significa “uno” en coreano. La imagen fotocopiada es un retrato del padre de Theresa Hak Kyung Cha. 3^a Texto: *could have been knot one / pa cing second*. Se suman los dos textos y las dos imágenes se superponen (la de la madre y el padre). La palabra uno (*hana*) parece más clara. 4^a Texto: *time's*

⁸ He intentado transcribir los textos de la forma más aproximada a cómo están dispuestos en las hojas, de manera que aparecen separaciones que se corresponden con las generadas por la artista. He usado las barras para indicar la separación entre textos que aparecen en diferentes líneas.

⁹ He considerado las dos “ee” como indicativo del femenino, tal y como se usa en *Dictee*. Lo mismo sucederá en otra de las transcripciones, en la que repite el mismo juego (la que aparece en la séptima imagen).

own shadow/ two. [la propia sombra del tiempo/ dos]. Otras palabras que emergen: *sow*: “sembrar”, *sown*: “sembrado”. La colocación de la “a” con cuerpo de letra menor y debajo podría hacer alusión a la forma en la que se posicionan las vocales en coreano. La imagen es de una mujer (parece que es de nuevo su madre). 5ª Texto: *a gain /st o ther*. *Against other*: se puede traducir como “contra otro”. Por su parte, *gain* puede significar ganancia o beneficio. Finalmente *st-other* puede continuar el juego de palabras: *m-other*, *br-other*. La imagen es una fotografía de su padre. 6ª Texto resultado del fotocopiado de los dos anteriores: *time’s own shadow/ two*.

a gain /st o ther. La imagen es una fotocopia resultante también del doble copiado de las dos anteriores. 7ª Texto: *tr ee begins one again not be fore*. [árbol-tres -ella - comienza uno de nuevo no antes]. Fotocopia la fotografía de boda de sus padres. 8ª Texto: *my mind* y letras (apenas legible). [mi mente]. Fotocopia de una fotografía suya con sus hermanos/as. 9ª Texto: *t ell [this] tell / [] silence*. [contar/decir -ella – esto contar/decir silencio]. Fotocopia de la misma fotografía de ella y sus hermanos/as. 10ª Texto: *not be named/ knew heard / parta-ke -ache*. [no ser nombrado/a / conocía-sabía algo / participar -dolor de participar]. La imagen es una fotocopia de la fotografía de ella y sus hermanos/as. 11ª y 12ª el mismo texto e imagen pero se pierde parte de la imagen, parte de nitidez. 13ª, 14ª y 15ª Texto: *high clouds well mountain*. [altas nubes bien montañas]. La imagen sigue siendo la fotocopia de la fotografía de los/as niño/as. Corea puede significar: pueblo de los han /alto y hermoso / tierra de montañas. La construcción también puede recordar la forma en la que se describen los hexagramas del I Ching. 16ª Texto: *t ell [this] tell / [] silence*. Fotocopia de una fotografía de los/as niños/as.

17^a Texto: se superponen dos textos anteriores en la misma hoja. Arriba: *my mind* y el texto ininteligible que aparecía antes (imagen 8). Abajo: *tr ee begins one again not be fore*. La imagen vuelve a ser fruto de una superposición de la fotografía de los/as niños/as y la foto de matrimonio. 18^a Texto: *SsHeEHhe is no the the first /sound crying*. [ella/él no es la primera/ sonido de llanto]. La imagen es de nuevo la fotocopia de la fotografía de los/as niños/as.

Como podemos ver los textos son complejos porque las palabras encierran más palabras, tanto en sus componentes gráficos como sonoros. También se juega con la indeterminación del lenguaje, así Cha utiliza pronombres y otras palabras deícticas¹⁰, es decir, que precisan de un contexto (temporal, espacial, de persona...). La deixis, que ocurre en el plano de lenguaje, Cha la hace saltar al de la imagen, contagiándose ambos de esa falta de referencialidad. En relación a ello abordaremos para empezar problemáticas que afectan al pie de foto y al epigrama. Seguiremos con aspectos propios de la secuencialidad que trabajaremos desde las relaciones con la imagen fílmica. También trataremos el tema del uso de la fotocopia (su reproductibilidad, su color azul, su pérdida de información).

10 Puede interesarnos aquí un tipo particular de deixis: *la deixis ad fantasma*, que es el señalamiento a objetos no presentes en la situación de discurso. Cha emplea la exploración de esta particularidad del lenguaje en muchos de sus trabajos. Un ejemplo es *It Is Almost That* (1977) que produce el mismo año. Se trata de una pieza compuesta por frases inestables, mutables, que reflejan la naturaleza transitoria del lenguajes.

Fig. 1 — Theresa Hak Kyung Cha, **Chronology** (1977)

Fuente: Online Archive of California (OAC).

Pies de foto y epigramas

Si rastreamos los análisis sobre los vínculos entre imágenes y texto parece inevitable nombrar a Walter Benjamin y sus precisos augurios sobre un futuro (ya pasado) en el que las imágenes perderían su sentido sin la contextualización que supone la leyenda. Si volvemos sobre sus palabras tantas veces citadas:

La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación. En este momento debe intervenir la leyenda, que incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida, y sin la cual toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones. (BENJAMIN, 1987, p. 37).

Y más adelante en el texto Benjamin se vuelve a preguntar:

¿No se convertirá la leyenda en uno de los componentes esenciales de las fotos? (BENJAMIN, 1987, p. 37)

Las reflexiones sobre esta necesidad de anclaje, muy vinculado la mayoría de las veces a un contexto que implica coordenadas espacio-temporales e identitarias, no dejaron de sucederse a medida que avanzaba el siglo XX y con él la profusión de imágenes fotográficas¹¹. Roland Barthes (2009) fue otro de los teóricos que indagó con detalle en las relaciones semióticas que se fueron intrincando en los encuentros de la imagen con el texto. En artículos como “el mensaje fotográfico” insiste en las relaciones entre lo que para él son dos estructuras: la de la fotografía y la del texto, que concibe comunicadas entre sí, pese a que la concurrencia entre ambas no implica su mezcla. Así, las considera heterogéneas, ocupan espacios reservados y contiguos, de ellas excluye sólo el jeroglífico, que aúna la lectura de las palabras y las imágenes. Esta separación se diluye en sus análisis más íntimos, en los que la fotografía se analiza a luz de una cámara enervada de afectos, también cuando se acerca a las relaciones imago-poéticas desde el arte. Aquí lo que más nos interesa son algunos de sus ensayos sobre escritura. Así por ejemplo, este tipo de análisis *desata* la ley segregadora que genera nuestras rupturas de vínculos entre trazos, entre textos e imágenes. Separa grafistas de pintores y novelistas de poetas. E insiste Barthes (2009, p. 123-124) “pero la escrituras es una: lo discontinuo que constituye su fundamento, por dondequiera que se la mire, convierte en un solo texto a todo lo que escribimos, pintamos y trazamos”. Ese lugar de no separación, que funciona como una membrana entre

11 Para acercarse a un estado de la cuestión más exhaustivo sobre estas problemáticas se puede ver (GARCÍA-RAMOS, 2019)

trazos heterodoxos sería en el que se podría situar la práctica artística de Cha. Nos interesa aquí esta materialidad y mestizaje.

La serie de imágenes simpatiza con el jeroglífico, que nombra desde el misterio y la sacralidad que convoca. Igual que congenia con el signo anudado, aquel que luego se vuelve huella. En cualquier caso, Cha no disocia el par imagen-texto¹², aunque la hibridación se produce a veces de forma inesperada o poco predecible. Porque, más que generar un palimpsesto ideográfico similar al que señala Barthes, parece construir otro tipo de estratificación. En ella impera, más bien, un lenguaje soterrado donde las palabras se ocultan debajo de las palabras¹³.

Susan Sontag también pensó con concreción en las formas de recepción de la imagen, sobre todo en un tipo de fotografía periodística que nos sitúa ante “el dolor de los demás”. Para ella ese tipo de imagen demanda un pie de foto que la acompañe: “todas las fotografías esperan su explicación o falsificación según el pie” (SONTAG, 2003, p. 9). Un poco más adelante, y en el mismo ensayo incidirá en cómo

12 De acuerdo a la leyenda, el Emperador Amarillo no estaba satisfecho con ese mecanismo tan “nudoso” de escritura, por lo que ordenó a Cangjie que inventase otro método más adecuado. Cangjie fue el encargado de encontrar otro método, más allá de las cuerdas. Mientras meditaba en las orillas del río un pájaro (el fénix chino) dejó caer ante él una “huella” que no podía identificar. Será un cazador quien le ayude a identificar esta señal perteneciente a una criatura (mitológica). Cangjie a través de esta vivencia se plantea la posibilidad de la huella para identificar objetos o seres vivientes. Une así la imagen y la huella con el problema planteado por el emperador, para resolver así a través de una escritura vinculada al dibujo y al rastro. Cuentan que presentó finalmente un catálogo completo de caracteres que reemplazó los nudos y nació con ello la escritura china.

13 Este fue parte del empeño programático, casi esotérico, de Saussure, al que sin duda le interesó, como bien señaló Barthes, mucho más que su curso de lingüística general toda una serie de vínculos (muchos relativos al anagrama) que parecían atender a otras de-codificaciones. Los textos de Cha parecen evocar este tipo de encriptados misteriosos.

la foto puede ser usada una y otra vez alterando el pie de foto. Esto suscita bastantes dilemas cuando estamos hablando de fotografías que funcionan como documento (SONTAG, 2003, p. 37).

Cha parece estar lanzando preguntas en una dirección similar a la que apunta Sontag, al utilizar la misma imagen con distintos textos o viceversa, el mismo texto para varias imágenes. Una interpelación que arrastrará a su proyecto *Dictee*, donde todas las imágenes aparecen sin referenciar, sin pie de foto y sin ninguna remisión o señal. Entre ellas una polémica fotografía de prensa que fue utilizada en diversas ocasiones con años de separación entre los dos hechos.

Uno de los ensayos sobre *Dictee*, que más insiste en la complejidad que articula la obra en función del diálogo imagen-texto que traba Cha, es el de Thy Phu. En él juega con la terminología de los encabezados, en castellano resulta más preciso pie de foto o leyenda (captioned) y los des-encabezados (decaptioned) como metáfora también de lo decapitado:

[...] el texto elíptico aclara cuán distantes están las miradas actuales de la fotografía del pasado que evoca. Concebir la imagen y el texto como decapitados (sin cabeza) es reconceptualizar las “noticias” (news/“las nuevas”), la presencia recurrente (haunting) del pasado, como des-cabezada¹⁴ (sin subtítular: de-caption)¹⁵. (PHU, 2005, p. 27).

14 En el artículo se juega con las palabras captioned y de-captioned (subtitulado y sin subtítulos o pie de foto) en relación a la palabra decapitar. Entendiendo a la mujer como sujeto decapitado (la decapitación es condición patológica para la mujer), a partir del hecho de que las mujeres hemos sido privadas de la palabra (de la lengua). La imagen de cabeza se relaciona con la razón pero también con el privilegio de poder hablar. En ese sentido en nosotras se ha producido un desplazamiento al cuerpo, será el cuerpo el que hable. Thy Phu (2005) retoma esta idea de Hélène Cixous.

15 La traducción es mía.

La presencia de un pasado «haunted¹⁶», atrapado, recurrente, fantasmal, tiene mucho que ver con la experiencia traumática y su percepción de la temporalidad. El tiempo fuera de quicio (*out of joint*) rompe con la linealidad y el avance fantaseado por la contemporánea sociedad occidental. Revuelve el pasado y el futuro. La secuencia de imágenes creada por Cha en *Chronology*, en tanto que cronología truncada de un imposible álbum familiar, se acerca a las imágenes que podríamos presentir como propias de lo hauntológico. Repetidas, embalsamadas en el color de la melancolía, no cesan de retornar. Teñidas por el azul espectral que imprime la fotocopia, de a poco, van revelando el grado de distorsión-erosión de la(s) historia(s). Funcionan como un eco y las palabras, que también vuelven y se reiteran, refuerzan esa sensación: invocan la polifonía.

Didi-Huberman es otro de los teóricos que ha ahondado extensamente en las relaciones que se establecen entre imagen-texto. En un referencial ensayo sobre la fotografía y sus usos como testigo y documento (*Cuando las imágenes toman posición*) describe el pie de foto como una suerte de mecanismo que salva a la imagen de funcionar solamente desde la fascinación para convertirla en un medio de “conocimiento” y experimentación. Así, no sólo sería precisa la leyenda, tal y como Benjamin insistió sino que “todas las imágenes de la historia, necesitan una leyenda dialectizada, una leyenda al menos redoblada. Es decir, una toma de palabra polifónica ante la historia. El lirismo nombraría quizás esta misma polifonía” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 210).

Didi-Huberman establecerá su análisis a través del trabajo

16 Para un acercamiento al término *haunted*, de difícil traducción ver (POL; ROSÓN, 2017).

de montaje de Bertold Brecht. Una de las formas que cobró valor para Brecht es la “epigramática”. Los epigramas eran en su origen inscripciones grabadas en las piedras de los sepulcros griegos, que se hicieron luego extensivas a exvotos u otros objetos. Estos breves textos tendían en sus inicios a la parodia y la sátira aunque pudieran también parecer poemas concretos o minimalistas. Es así que el epigrama congrega simplicidad y variación. También vuelve sobre la vieja batalla en torno a visibilidad y legibilidad propia de todo dispositivo alegórico.

Brecht construye un ejercicio de montaje a partir de las imágenes recortadas de periódicos, revistas y de la propaganda, los acompaña de epigramas de cuatro versos, cuya misión sería la de «hacer hablar» a la imagen. Fue, precisamente, en sus diarios del exilio que Brecht construyó el vínculo entre foto y explicación versificada, y le llamó fotoepigrama. Como advierte Didi-Huberman, Brecht asumió en sus modos de uso su sentido primitivo y funerario. Por ello el fotoepigrama elabora nexos entre escritura- vida y entre ficción y biografía. Estas breves anotaciones versificadas generan un interesante encuentro que transforma también los usos de la fotografía. De esta manera, el uso biográfico de la fotografía exterioriza unos tentáculos que se extienden hacia lo público-político.

A su vez, los modos de hacer de Brecht confabulan para *tomar posición* por una forma de historia que supere tanto su linealidad como su concepción de verdad. Por ello, tanto el énfasis que pone en el montaje, en continuidades y discontinuidades, en el efecto de distanciamiento, como en el propio procedimiento fotoepigramático, se orienta hacia la posibilidad de generar nuevas formas de relato o de organización de los archivos. Los montajes, composiciones y

fotoepigramas de Brecht consiguen así complejizar la visión de la Historia, su unicidad y linealidad, anticipando planteamientos de montaje como los de Godard (que estaba en el punto de mira de Cha) o Farocki.

La descripción de Didi-Huberman de este hacer Brechtiano como crónica poético documental, bien puede servir para Cha, para quien estuvo muy presente tanto las teorías del distanciamiento Brechtiano como las extensas reflexiones en torno al montaje que alimentaban los debates filmicos y políticos del momento. La posibilidad de provocar ese extraño lirismo documental, fruto del encuentro entre ámbitos y géneros aparentemente distantes hizo del trabajo de Cha uno de los epítomes en los usos del texto y la fotografía. En relación también a la forma en la que la fotografía hiende la memoria, Didi-Huberman subraya respecto a Brecht algo que es pertinente para acercarnos a la memoria fractal de Cha:

Se podría decir que la complejidad y la plasticidad temporales del médium fotográfico —mucho más allá, por lo tanto, del famoso “ha-sido” barthesiano— se revelan constitucionalmente aptas para este tipo de atravesamientos o transparentamientos de la memoria en la historia. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 209).

Es por ello que el trabajo de Cha se aleja de ciertas cualidades evocativas propias de una memoria más cercana a lo autobiográfico. Así por ejemplo, la foto de la madre de Cha que encabeza la serie de *Chronology*, asoma, no con los efectos de la magdalena proustiana, que reabre las memorias de la infancia o desempolva el álbum familiar. Y si emerge y no se queda silenciada, como aquella que

hace a Barthes desplegar su último ensayo en torno a la fotografía de lo que ha dejado de ser, es por lo inseparables que resultan para Cha la Historia y las historias. Un trenzado que afecta o, quizás, se ve afectado por una temporalidad fijada¹⁷. Así, dinamitar los formatos cronológicos es dinamitar cierta forma de hacer Historia, es multiplicar el relato, hacerlo periférico, ablandarlo.

Al igual que los jeroglíficos —en cuyo étimo sobrevive tanto su vínculo con lo sagrado como con el grabado—, el epigrama como sobreescritura que es, también dejaba en sus orígenes cierta huella sacra a través de su incisión, que acompañaba los procesos de memoria (colectiva e individual). Epigramas y jeroglíficos se unen en ciertos procesos compartidos de inscripción e incisión. Ambos horadan la piedra, las superficies, y fijan así cierta memoria a través de las hendiduras.

La operación de Cha se produce sobre una materialidad bien distinta: la de la fotocopia sobre papel. Ésta es infinitamente reproducible y exhibe, casi como valor, su propio degradado, habla de una huella fragilizada y voluble. Esta analogía que parte de una fisicalidad más vulnerable puede extenderse al imaginario de un relato colectivo o una multiplicidad de relatos que se enfrentan a la distorsión o al borrado. La imposibilidad de decir, ya sea debido a la censura, a la prohibición idiomática o al bloqueo narrativo que genera el trauma estuvo muy presente en la sociedad coreana a lo largo del siglo XX. Las duras contiendas y sucesivas invasiones

17 *Time. To pronounce without prescribing purpose. It prescribes nothing. The time thought to have fixed, dead, reveals the very rate of the very movement. Velocity. Lentitude. Of its own larger time.* Fragmento de *Dictee* (CHA, 2009), pertenece al capítulo de TERPSICHORE. Terpsichore o Terpsícore es la musa de la poesía y la danza.

repercutieron en un fuerte proceso de aculturación. En este duro periodo se impuso el uso de nombres japoneses, la prohibición de hablar el idioma coreano y otras formas de censura cultural que evidencian las problemáticas que envuelven la posibilidad de hacer memoria y hacer relato.

El uso de las imágenes en *Dictee* está en estrecha relación, como ya dije, con aspectos que inició en esta serie de 1977. Curiosamente, Cha abre su libro de *Dictee* con la imagen de una pintada/incisión quizás, sobre un muro. El texto escrito en coreano (hanguel) dice: “mother I miss you, I’m hungry, I want to go home”, aunque este aparece sin ningún subtítulo o pie de foto que lo aclare. La imagen, al igual que las de la serie de *Chronology* surge de un proceso reiterado de fotocopiado que ha hecho que se perdiera mucha información del original, de forma que resulta muy incierta. La presenta participando de la inexactitud que rodea a la imagen: gastada y poco nítida, pero también carente de las informaciones espaciales o temporales que puedan ubicarla en un contexto. Los signos apenas si son legibles de manera que, parece más bien que lo que viene la imagen a señalar ahí es el fracaso al que se enfrenta el lenguaje. Cha nos advierte de la imposibilidad de descifrar su intento autobiográfico (*Dictee*). Nos coloca en una posición cercana a la que ella enfrenta, y que había expuesto unos años antes a través de esta pequeña genealogía de (des)orden familiar.

Montajes, extractos, rebobinaciones

Es sabido que uno de los grandes referentes de Cha en cuanto

a teoría fílmica se refiere fue Jean Baudry¹⁸. Para él el cine reproduce las dinámicas de nuestro dispositivo psíquico. Es por ello que el psicoanálisis se convirtió en herramienta a emplear para acercarse a un lenguaje que usaba lapsus, deslizamientos, transformaciones, solapaciones, cortes, alteraciones temporales, duplicaciones, reflejos, rebobinaciones ...y otras formas de montaje visual y sonoro que se acercan a los procesos propios del sueño, de lo inconsciente.

Para Cha este campo de experimentación, que trabajaba las relaciones entre el cine y el psicoanálisis, formó parte de su práctica audiovisual. Pero no sólo de ésta, ya que muchas de las preguntas que aparecen en relación a la imagen-movimiento y la complejidad de sus lenguajes son parte fundamental de lo que moviliza su práctica artística general. Por ello, las preguntas surgidas en relación a los dispositivos fílmicos salpican todo su trabajo sea audiovisual o no. Así sucede en el caso de esta obra, en la que la forma en la que se construye la cronología desafía precisamente los procesos de una temporalidad lineal e incorpora repeticiones, solapaciones, rebobinaciones y otras estrategias que podríamos emparentar con aquellas empleadas con la imagen movimiento.

Como precisaron autores como Raymond Bellour o Anne-Marie Duguet, el vídeo desempeñó un papel importante en las prácticas artísticas conceptuales del momento en el que trabajaba Cha. Durante los años setenta se intensifican, de hecho, los procesos iniciados por el cine experimental generando un territorio hibridado de gran interés. Fue lo que el propio Bellour calificó como “entre-imagen” un pasaje, o una membrana establecida entre el audiovisual y

18 De hecho, la compilación de ensayos que realiza Cha (1980) en *Apparatus* toma el nombre del ensayo de Baudry que, además está incluido (ver bibliografía).

las artes plásticas (BELLOUR, 1999). Si la aparición de la fotografía supuso un profundo replanteamiento respecto a la relación generada con la imagen y su reproductibilidad que afectó a los modos de hacer en el arte, con la aparición del vídeo, como popularización de la forma filmica también se vieron afectadas un montón de cuestiones relativas a la imagen en sus relaciones obvias con la temporalidad, la memoria, el documento. Cha pensará en las relaciones que establecemos con la imagen desde nuestras vinculaciones con los nuevos dispositivos de reproducción fílmicos, sonoros, textuales.

Iterar-fotocopiar: una secuencia que tartamudea

En el caso de *Chronology*, dado que está construida como una secuencia, podemos pensar la obra desde la correlación que establece la disposición de las imágenes con el tiempo en un sentido lineal. La linealidad, no obstante aquí, se verá truncada, debido a las repeticiones que insinúan algo fallido, o falible. O que revelan, como expuse previamente, su carácter hauntológico. En esta misma dirección de lectura de lo traumático que se manifiesta en la pieza, podríamos pensar la secuencia como una imagen que tartamudea, se atasca, trasluce su dificultad para seguir el orden establecido.

La imagen de la repetición aparece en *Dictée* a través de la musa (inventada) Elitere, cuyo nombre apela a la repetición: ella itera (el itere). El proceso de iterar podemos relacionarlo con parte de la sintomatología traumática, la que tiene que ver con la repetición. Con la misma, el balbuceo o el tartamudeo se han empleado muchas veces para acercarse, desde la analogía a la que

emplaza de un lenguaje roto o desmembrado, a lo traumático¹⁹. Por un lado por la evidencia que constata la voz al no alcanzar a decir, por otro, porque la imagen repetida como una sílaba impronunciable o una letra que se atasca parece redundar sobre esa misma figura de lo que retorna (haunted). En este caso, ese texto quebrado e iterante (repetido y desplazado) por el papel, puede intuirse como análogo a una experiencia balbuceante/tartamudeante, propia tanto de un idioma que no nos acaba de pertenecer como de un relato que ha visto truncada, rota, su exteriorización.

El uso de la fotocopia como medio puede también conectarse con esta misma idea de la repetición, con la posibilidad infinita de repetición que ofrece la copia. Fue el 22 de octubre de 1938 que Chester Carlson usó su recién inventada máquina fotocopidora. La primera copia fue el registro de la fecha y el lugar: “10.-22.-38 ASTORIA” en escala de grises para la que utilizó cargas electroestáticas y tóner seco. El invento lo desarrolló la compañía fotográfica Haroid que luego se llamaría Xerox y no llegaría al mercado hasta los años sesenta con la Xerox 914. Una vez que se populariza comienzan los primeros experimentos por parte de artistas.

San Francisco, ciudad a la que se vinculó artísticamente Cha (tras su llegada en 1964) y Rochester son dos de los enclaves que acogieron una amplia producción de copy-art. El coste barato en la reproducción de imágenes hizo que muchos/as artistas hicieran uso de ellas. Así el acceso a las fotocopadoras posibilitó la materialización

19 Podemos recordar el famoso poema de Celan: “Si viniera,/si viniera un hombre,/viniera un hombre al mundo, hoy, con/ la barba de la claridad/ de los patriarcas: debería,/ si hablara de/ este tiempo/ **debería/ tartamudear solamente, tartamudear/ siempre siempre/ tartamudear/** (Pallaksch, Pallaksch.)”. (CELAN, 1994, p. 91). El subrayado es mío.

de imágenes de forma económica. Se empleó frecuentemente para el montaje de collages y ensamblajes, pero también su uso en obras conceptuales fue bastante generalizado²⁰. La fotocopia en ese momento era un medio muy empleado por artistas que, como Cha, exploraban soportes más frágiles, inmateriales o que abrían también otros canales de difusión. Entre los usos de la impresión analógica una de las técnicas más características es la sobreimpresión, que consiste en multiplicar las capas de información gráfica mediante la impresión de la misma hoja más de una vez. De esta forma, se pueden construir imágenes que surgen de la solapación o superposición, como es el caso de algunas de esta serie de *Chronologie*. Es interesante observar que en fotografía la superposición de imágenes difiere un poco, en tanto que se solapan los negativos y la imagen resultante es fruto de una fusión. En este caso tiene que ver con una sobre-inscripción sobre una imagen ya existente, por lo que podemos entenderla como palimpsesto pero incluso también como un tachado.

Otra técnica que se extendió entre los modos de hacer derivados del uso de las Xerox, surgió de la falta de calidad o precisión, incluso de los “fallos” de la máquina, en tanto que a medida que se refotocopiaba la calidad de imagen iba bajando o introduciendo alteraciones. Así se denominó “degeneración” a este proceso de fotocopiar la fotocopia. La degradación que resultaba en el proceso

20 Así en 1968 se publicó *The Xerox Book*, un proyecto en el que el artista y curador Seth Siegelaub pidió a varios de los artistas conceptuales del momento: Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris y Lawrence Weiner que crearan una obra de 25 páginas en formato reproducible en fotocopidora. Por su parte Sonia Landy Sheridan realiza sus “Generativ Systems”, en el instituto de Arte de Chicago, que se publicarán en 1972. O ya en el 1978 (un año más tarde de la pieza de Cha) se publican también *The first complete guide to the copy machine* (New York, 1978), una guía que se dirigía al análisis de las técnicas, trucos y posibilidades del uso de fotocopadoras.

de hacer copias de las copias provocaba que la imagen perdiera información, que se volvieran más contrastadas al ir desapareciendo la escala de grises, o que los contornos perdieran nitidez. La fotografía y el texto se volvieron cada vez más gráficos en este tipo de procesos. También podemos entender la imagen fotocopiada con el texto como una forma de desvincularse del álbum familiar, para acercarse más a la reproducida para algún tipo de publicación, periódico o propaganda, o quizás como un deslizamiento de ese álbum hacia otra forma de inventariar, de *cronografiar* la historia familiar. Como sucede en *Dictee*, evita un pie de foto (*decaption*) que identifique al sujeto o que aporte datos cronológicos; aunque mientras en *Dictée* elude dar cualquier información —en lo que a las imágenes se refiere—, aquí ofrece una información imprecisa o a veces ser casi jeroglífica.

Azul espectral

Además de alejarse tanto en el dispositivo como en la forma de reproducción del álbum familiar, Cha introduce otro detalle a tener en cuenta: tanto las imágenes como los textos están impresos en tonos azules. Este color de impresión puede recordarnos a las cianotipias (*blue print*), una técnica fotográfica antigua. Aunque este uso de la reproducción xerox, o la fotocopia de las fotografías y los textos en tonos azules, apuntan a otro cuestionamiento sobre el alcance de decir, de fotografiar y de mostrar textos, imágenes: los documentos.

La tinta azul podría hacer alusión al *blue pencil*, al «lápiz

azul». Este fue un procedimiento empleado por los editores para anotar las correcciones en la copia impresa. El color azul se usa específicamente para ello puesto que no aparece en algunas reproducciones fotográficas o litográficas —conocidas también como *non-photo blue pencils*— ni tampoco es reproducibles por las fotocopiadoras, ya que no lo detectan. Pero quizá lo más destacable del *blue pencil* es que fue el lápiz usado por los censores para hacer sus anotaciones. De ahí que, en inglés, el término *blue pencil* haya pervivido como sinónimo de «censor»²¹. *Black and Blue* (1976) es una obra poco anterior compuesta por quince hojas sobre las que Cha mecanografía repetidamente «black and blue», empleando la tinta azul —en alguna de ellas— para emborronar las palabras. En inglés, por tanto, el término *blue* se relaciona con la censura. El negro (*black*) también está de alguna manera emparentado, como color, con la desaparición de la memoria, así *black out* se refiere tanto a una pérdida temporal del conocimiento (estado inconsciente), como a la represión de la memoria traumática, como también al acto de censura.

Relato que pudo haber sido de alguien.

A modo de conclusión

Propongo, para poder acercarnos a la densidad que genera Cha a partir de piezas aparentemente simples, diseccionar una de ellas. Tomo así la primera de la serie. Como detallaba en las descripciones

21 Y no solo en el mundo anglosajón, el *lápiz azul* fue también símbolo de la censura de la dictadura portuguesa de Salazar, debido igualmente al uso de este color por parte de los censores (para cortar tanto textos como imágenes).

se compone del texto: could **have been** knot one. Y de la imagen de su madre.

En el enunciado, muy críptico, resuenan muchas posibles formas de leerla: [podría haber sido ninguno][nadie] [nudo (nodo)] [conocido (know, not one) desconocido (unknow)] [ee: femenino, en francés; aparece en otros juegos de palabras de la artista], [han: han(gul); escritura hangul coreana. Han: «grande», gul: «escritura»]. Para China, Corea era conocida como «el pueblo de los Han». Han se le denomina también al trauma colectivo coreano, surgido a consecuencia de todas las invasiones, ocupaciones, cargas y abusos políticos sufridos.

El uno también aparece, tanto en «one» como va a emerger en relación a la siguiente imagen, cuando al juntar las letras en negrita aparece «hana», que es la trascripción de «uno» en coreano. En el taoísmo «el Gran Uno» se identifica con la Madre del mundo: la Madre de todos los seres (PRECIADO, 2018). Pudiera ser que en el juego de significados volubles e inestables que articula Cha hubiera también un guiño al Tao, puesto que el Tao es también confuso (PRECIADO, 2018, p. 114).

De esta forma, el pie de foto, en lugar de ser un instrumento referencial e indicar a quién corresponde la imagen, dónde o en qué época se sitúa, apunta a múltiples posibilidades, incluso la de una potencialidad en su forma negada: la de no ser nadie.

Resuena ahí aquello que tan preciso señaló Christian Boltanski «hoy morimos dos veces: una primera vez en el momento del fallecimiento, y la segunda cuando nadie te reconoce ya en una fotografía» (MOURE, 1996). En el caso de Boltanski, cuyo trabajo girara en torno al tema de la memoria, y sobre todo de la memoria

vinculada a la Shoa, muchas de sus obras toman como material de partida imágenes encontradas de judíos asesinados en los campos de exterminio. En esas fotografías reverbera una muerte múltiple, la de la persona representada, pero también la de todas aquellas que no la pueden reconocer, es decir, familiares y amigos igualmente desaparecidos. En el caso de Cha la frase puede ser leída con una similar potencialidad de no ser nadie porque nadie la reconozca. A este sentir subyace, igualmente, una diáspora. Donde el alejamiento puede también venir dado tanto por una distancia física, marcada territorialmente (la vivida a consecuencia de un exilio), como por una distancia imprecisa cronológica, respecto al pasado, a su historia. Las fotografías de Cha, como los inventarios boltanskianos, originados en la «desaparición», se convierten en cronologías de cenizas, o álbumes fracturados; donde todas esas imágenes sin familia, sin lazos, se van poco a poco desatando, soltando de la trama, anunciando con su mudez y en su *decaption* (su «desencabezamiento») una vuelta reiterada -iterante- (*haunted*) del pasado.

Tal y como ha subrayado Rinder, la pérdida de lenguaje de Cha es el resultado de su desplazamiento, físico y cultural, de la cadena de ser confuciana, y la recuperación del habla está inextricablemente conectada al descubrimiento de un nuevo conjunto de relaciones filiales (RINDER, 2005, p. 31). La observación resulta pertinente en relación a esa identidad desconocida, que a su vez encuentra sus posibilidades de identificación dentro de ese contexto familiar, de los lazos sanguíneos (podría no tener lazos con nadie). Además, en el caso de Cha, parece claro que este know («conocer») se emparenta con el knot («nudo»), lazo sanguíneo. Hay que tener también en cuenta que para el confucianismo (una de las religiones

más importantes de Corea) el vínculo más sagrado se establece con los parientes, es decir, mediante lazos sanguíneos (RINDER, 2005). Con lo cual la identidad de la imagen sugiere esta conexión con los «lazos» familiares, así como con el idioma.

En un tamaño un poco más grande con respecto al resto de letras Cha remarca el «han», que significa «grande», y que aplicado a las letras agrandadas construye una especie de juego jeroglífico, «gul» es «escritura», la gran escritura hangul, es el nombre de la escritura coreana²². Como señalaba en las posibles traducciones *han* podría relacionarse también con el pueblo coreano (el pueblo de los Han). Finalmente “*han*” es además el término que pone nombre justamente al trauma coreano²³ sufrido durante el siglo XX.

Por otro lado, la identidad de género es señalada a través de esas dos «ee» que coloca un poco separadas dentro de la palabra «been» («b ee n»), el empleo de la e doblada aparece en más trabajos, en alusión a la formación del femenino en francés.

Este complejo deambular en torno a la identidad, desde parámetros que cuestionan los nodos —territoriales, sanguíneos, lingüísticos y de género— constituye el núcleo de su trabajo y será el que desarrolle extenso en *Dictee*²⁴.

22 El hanja (literalmente, «carácter han») era el único medio de escribir coreano hasta que el emperador Sejong inventó el alfabeto hangul en el siglo XV. Aunque aún después de la invención del hangul, muchos de los eruditos coreanos continuaron escribiendo en hanmun. Y no fue hasta el siglo XX que el uso del hangul se impuso sobre el del hanja.

23 El “han” convoca diferentes emociones que en su mayoría se asimilan a la melancolía, la nostalgia, sensación de agonía e incluso rencor. La melancolía se asocia a algo que cercano a suceder nunca acaba por consumarse. Lo preciso del “han” aquí es que se asocia a un proceso colectivo y que se haya designado como tal e identificado también en procesos de creación literarios, artísticos.

24 “Desde lejos/ Qué nacionalidad/ o qué parentesco y relación/ qué vínculos de sangre/ qué lazos sanguíneos de sangre/ qué ancestros/ qué generación de la

Si seguimos desatando, el nudo parece volver una y otra vez sobre la escritura y el lenguaje. Y de escrito en escrito podemos llegar hasta Beckett. Porque en «Knot» nos resuena fácilmente el personaje de Mr. Knott que protagoniza *Watt*. Mr. Knott encarna la negación, «la perpetua respuesta (No-t) sin posibilidad de pregunta»²⁵. Un personaje nombrado, dentro del juego de Beckett, a través de la ligera alteración de la palabra de la que parte, al igual que Watt (*What?*) o en *Esperando a Godot*, Godot (*God*). Cha era una fiel seguidora de la producción del irlandés, y de su intrincado «acercamiento» al lenguaje, dominado por una equiparable tensión entre la dificultad de decir y la imposibilidad de contener el silencio, que nos vemos condenados a llenar. Sus personajes, propios de ese universo del absurdo que tan fielmente describió, vienen paradójicamente a «poner voz», con sus afasias, su mudez, sus parálisis e inmovilizaciones, sus tartamudeos...a la cultura del trauma.

Fue quizás por todo ello que el lenguaje sin fisuras, solidificado, de una pieza, dejó de ser un vehículo probable para todo aquello que no siguiera doblegándose ante el fantaseo de la información y la identificación con el yo. Se hizo así necesario el titubeo, el tropiezo, la sutura de pasados y futuros, su juntura (*dichtung*²⁶) que es en sí la poesía misma. La obra de Theresa Hak Kyung Cha forma parte de esas junturas y anudados que generan espacio para imaginar. raza/ qué casa clan stirpe linaje/ qué origen de la ascendencia/ qué especie de secta género denominación casta/ qué desviación expulsión desubicación/ Tertium quid ni una cosa ni otra / Tombe des neus/ des naturalizado/ qué trasplante puede eliminarse” (CHA, 2009).

25 El lenguaje del protagonista acaba totalmente distorsionado, girado, repetido, desmembrado. Es un personaje próximo a la afasia. Y contagia la propia obra, que termina tartamudeando una serie de apéndices inconexos.

26 En alemán *dichtung* significa tanto “junta” como “poesía”, la idea la señala Didi-Huberman en uno de sus ensayos (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 194-195).

Imaginar como lo entendió Gaston Bachelard, cuando imaginar es recordar.

Aquí pretendí generar la mayor posibilidad de desvíos, de deslizamientos, para poder traslucir algún rastro de la opacidad de Cha. Quedan todavía muchos más cabos sueltos o nudos por desatar. Las conclusiones, cuando se trata de abordar trabajos de Cha, tienen que ver con abrir posibilidades de interpretación y lectura. Tienen que ver también, con preservar el derecho a la opacidad tal y como lo reclamaba Édouard Glissant.

Referencias

BARTHES, Roland. **Lo obvio y lo obtuso**. Imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós, 2009.

BELLOUR, Raymond. **L'entre images 2**. París: Editions P.O.L., 1999.

BENJAMIN, Walter. **Pequeña historia de la fotografía**. Discursos ininterrumpidos. Madrid: Taurus, 1987. (Filosofía del arte y de la historia, v. 1).

BRUNO, Giordano. **De la magia, de los vínculos en general**. Buenos Aires: Cactus, 2007.

CELAN, Paul. **De umbral en umbral**. Madrid: Hiperion, 1994.

CHA, Theresa Hak Kyung (ed.). **Apparatus**. Nueva York: Tanam Press, 1980.

CHA, Theresa Hak Kyung. **Dictee**. Berkeley: University of California Press, 2009.

CHO, Grace. Voices from the Teum: synesthetic trauma and the ghosts of the Korean Diaspora. *En*: TICINETO CLOUGH, Patricia; HALLEY, Jean (ed.). **The affective turn: theorizing the social**. Durham: Duke University Press, 2007. p. 151-169.

DIDI-HUBERMAN, George. **Cuando las imágenes toman posición**. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

DIDI-HUBERMAN, George. **Falenas**. Ensayos sobre la aparición 2. Santander: Shangrila, 2015.

GARCÍA-RAMOS, Francisco-José. Mostrar por montaje: narraciones benjaminianas desde el archivo y la fotografía de prensa. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 15, n. 27, p. 13-37, 2019. DOI: doi.org/10.5433/1984-7939.2019v15n27p13.

MOURE, Gloria. **Christian Boltanski: adviento y otros tiempos**. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. **León Ferrari y Mira Schendel: el alfabeto enfurecido**. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

PHU, Thy. Decapitated forms: Theresa Hak Kyung Cha's visual text and the politics of visibility. **Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature**, v. 1, n. 38, p. 17-36, 2005.

POL, Ana. **Poéticas desde el trauma y los afectos**. Articulaciones de *otras* voces autobiográficas entre-guerras. Madrid: Eprints Universidad Complutense de Madrid, 2015. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/30670/>. Acceso en: 12 nov. 2020.

POL, Ana; ROSÓN, María. Haunted. *En*: PLATERO, Lucas; ROSÓN, María; ORTEGA, Esther. (ed.) **Barbarismos Queer**. Barcelona Bellaterra, 2017. p. 215-224.

PRECIADO, Iñaki. **La ruta del silencio**. Viaje por los libros del Tao. Madrid: Trotta, 2018.

QUIGNARD, Pascal. **El odio a la música**. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1998.

QUIGNARD, Pascal. **Réthorique speculativ**. París: Calmann-Lévy, 1996.

RINDER, Lawrence. La pluralidad de entradas, la apertura de redes, la infinidad de lenguajes. *En: EL SUEÑO del público*: Theresa Hak Kyung Cha Aavv. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2005.

SONTAG, Susan. **Ante el dolor de los demás**. Barcelona: DEBOLSILLO, 2003.

ZABUNYAN, Elvan. **Theresa Hak Kyung Cha, Berkeley 1968**. Monts: Les Presses du Réel, 2013.