

Asimilando la crisis socioeconómica Estrategias artísticas en la Península Ibérica

Susanne Grimaldi

Resumen: Desde 2008, la crisis socioeconómica se ha solidificado en Europa como un espacio de experiencia transcultural compartido. En Portugal, una parte de los métodos artísticos trabaja con estrategias ofensivas en texto e imagen, polifonía e intersubjetividad como un primer plano identificable de los afectados por la crisis. Además, existen estrategias dirigidas a deconstruir y a reemplazar las narrativas existentes de la crisis. El presente artículo tiene como objetivo extraer y relacionar el potencial narrativo de los *topoi* corrientes, los iconos, las estructuras de trama y los protagonistas de la crisis portuguesa.

Palabras clave: literatura y fotografía contemporánea; Portugal; latencia de crisis

Abstract: Since 2008, the socioeconomic crisis has solidified within Europe as a shared transcultural space of experience. In Portugal, one part of the artistic methods works with offensive strategies in text and image, polyphony and intersubjectivity as an identifiable close-up of those affected by crisis. In addition, there are those strategies aimed at deconstructing and replacing existing crisis narratives. The study asks to extract and to relate the narrative potential of recurring *topoi*, icons, plot structures, and protagonists of the Portuguese crisis.

Keywords: contemporary photography and literature; Portugal; latency of crisis

Consideraciones preliminares

Desde el 2008, la crisis socioeconómica se ha consolidado en los países del sur de Europa en un área transcultural de memoria colectiva. Al estallar la crisis, las comunidades narrativas (Müller-Funk 2008, Nünning 2013) de los países afectados como Portugal, Italia, Grecia y España (de los que proviene el acrónimo peyorativo en inglés PIGS) respondieron con artefactos artísticos. En el marco de la memoria cultural se ha generado

una experiencia de crisis compartida. Esta comunidad narrativa actuó y trabajó paralelamente en las dimensiones material (novelas, cuentos, espectáculos artísticos, etc.), social (acciones públicas del Movimiento 15-M, etc.) y mental (análisis sociológicos, políticos, económicos, etc.) de la memoria de crisis.

Nünning (2007) enfatiza la importancia de las representaciones de los medios de comunicación para los discursos de crisis, y Erll (2017) hace hincapié en el papel de los medios de comunicación para la ideación de una memoria. Ellos no se definen como portadores neutrales de información relevante para la memoria, sino como productores de la realidad, así como de conceptos de identidad. Por lo tanto, el ‘conocimiento de crisis’ circuló a través de movimientos de intercambio transregional y predominantemente digital entre las comunidades narrativas afectadas. Como intermediarios y transformadores entre las dimensiones individuales y colectivas de la memoria, los medios de comunicación transmitieron imágenes y textos de precariedad, austeridad, emigración, pobreza, recesión y desempleo (juvenil), etc.

Las crisis socioeconómicas representan una perturbación de equilibrio (Koselleck 1982) de una sociedad o un fenómeno de inclinación (Iser 1976) y marcan, desde el punto de vista narratológico, un momento crucial (Nünning 2013). Precisamente porque se les atribuye una forma de construcción de la realidad y de “Maneras de hacer mundos” (Goodman 1978), la cuestión del papel de los medios en estos procesos de construcción colectiva se vuelve más urgente. De acuerdo con esto, los medios de comunicación trabajan de manera decisiva para construir el modo en que recordará la comunidad narrativa en el futuro. Por lo tanto, la crisis socioeconómica se percibe en la Península Ibérica, por un lado, como momento crítico en el sentido de Bourdieu a nivel micro y macroestructural (Mecke / Junkerjürgen / Pöppel 2017: 12) y, por otro lado, como evento crítico con valor de normalidad después de un crecimiento económico excepcional en el caso de España (Köhler 2017: 25).

Medios para medir la crisis

En este sentido, la crisis en los países del sur de Europa fue inicialmente visible en áreas urbanas, como lo demuestra el estudio de Tulke (2013) para Atenas. En el caso de España, no solo surgieron formatos propios como las novelas de crisis (Becerra et al. 2013) e historias de vida *sub-prime* (Labrador Méndez 2012), sino también textos que cuestionaron la función social de la literatura (Becerra et al. 2013). En gran parte, en las novelas españolas de la crisis se utiliza un modo experiencial (Erll 2017), es decir que en ellas la crisis cotidiana está fuertemente individualizada y somatizada, por lo que prevalecen cualidades como *experientiality* y *embodiment* (Fludernik 1996). Predominan visiones del mundo interior de los grupos sociales afectados y un efecto de lo real (Barthes 1968).

En España se inició el debate sobre los documentos de la crisis de cualquier articulación artística y sus procedimientos estéticos y retóricos casi en el mismo instante en el que surgieron análisis políticos y económicos. Pero también en Portugal surgieron reflexiones acerca de la crisis que comparten con las del país vecino varias imágenes como la inercia y la referencia a espacios disfuncionales. Las palabras introductorias a este número monográfico son fácilmente aplicables al contexto del país vecino:

[L]a recesión económica ha tenido graves consecuencias tanto para la cultura política como para el sistema político español, para los sistemas de seguridad social, la cohesión de la sociedad, el sistema jurídico y, como es de esperar, para el sector cultural. Todos estos sectores se encuentran aún afectados, ya no por la caída económica, sino por una crisis general (Mecke et al. 2020: 12).

Adaptándolo a Portugal, significa que, entre el 2011 y el 2015, el gobierno portugués implementó una política de austeridad que tuvo serias implicaciones para el mercado laboral, la educación, la salud y los sistemas de pensiones. En 2014, los sindicatos portugueses advirtieron que, debido al alto desempleo juvenil de un 37,7%, se esperaba un éxodo similar al de la década de los 1970. Desde noviembre de 2015, la coalición gubernamental de socialistas, el Bloque de Izquierda y los Verdes ha podido revocar una gran parte de las medidas (incluidos los recortes de salarios y pensiones).

En la primavera de 2017, el *Instituto Alemán de Investigación Económica* (*Deutsches Institut für Wirtschaftsforschung*: DIW) anunció que las medidas de austeridad y los aumentos de impuestos iniciados no habían reducido la deuda pública como se esperaba, sino que contribuyeron a que la economía de Portugal volviera a la recesión. Pero, a diferencia de España, Portugal se ha caracterizado más bien por una baja resistencia a la crisis en el ámbito público (Gil 2014, Sousa Santos 2014).

Paradójicamente, en las ciencias sociales, filosóficas y económicas portuguesas se presentó la crisis como gran tema de debate en el que prevaleció más bien un tono predominantemente autocrítico. Los métodos artísticos ofrecieron aquí interpretaciones mucho más sutiles de la crisis, que hasta la fecha solo se han reflejado ocasionalmente (Knoth / Schwarzrock 2017, Rodrigues / Diz / Dos-Santos 2017). En Portugal se describió la crisis del siguiente modo: “Desde 2008 que a sociedade portuguesa é assaltada por ameaças de colapso – económico, primeiro, mas consequentemente de toda a estrutura social” (Proyecto Troika: 2014a).

El tratamiento cultural de una perturbación social posee la capacidad de anticipar, documentar y luego historiar sociedades en momentos de crisis. Dada la proximidad temporal y espacial de los sucesos, en las manifestaciones aquí discutidas prevalece más bien un diagnóstico documental. La producción artística forma parte de la categoría de la observación; por ende, estamos ante un proceso de autoevaluación en el que la vuelta a la normalidad del sistema perturbado puede aparecer como un motivo dentro de las narrativas de crisis. Como vínculo entre todas las representaciones de carácter documental se puede destacar el propósito común de un acto de testimoniar, demostrar y certificar, lo que implica que el material producido funcione como testigo y prueba, pese a que bien se sabe que entre ambos hay diferencias contundentes. La imagen y el texto funcionan, pues, como lugar de preservación de la memoria a través del cual se crea un archivo visual-textual de los sucesos sociopolíticos y sus respectivas consecuencias entre 2008 y 2015.

Uno de los proyectos de fotografía, bajo el polémico título de *Proyecto Troika*, se autodefine como un legado para una “memoria futura” (Proyecto Troika 2014b). El deseo de una eficacia social y cierta urgencia frente a las transformaciones sociales no favorables son, sin lugar a duda, dos rasgos comunes de aquella práctica documental. Como comunidad narra-

tiva con alta conciencia política, los artistas, por una parte, retratan la crisis. Por otra parte, sin embargo, se distancian de la misma, juegan con una diversidad de representaciones para superponerse, yuxtaponerse y, a su vez, distanciarse de ella.

El cuerpo principal que se analiza a continuación está compuesto por los medios de la fotografía y de la literatura. La fecha de su creación, alrededor del año 2012, también marca la culminación de los desarrollos críticos en Portugal. Comunes a todos los trabajos fotográficos son la referencia al modo documental como práctica política, el deseo de una efectividad social y la necesidad de actuar. Como comenta António Barreto para el fotolibro portugués *12.12.12*, el procesamiento literario y fotográfico de la crisis de Portugal son documentos de acusación:

Esta ambição de tudo documentar, tudo contar, de resumir e condensar um país ou um tempo, que tanto tem atraído outros fotógrafos ou grupos desde há mais de um século, não foi o que moveu os nossos doze. Eles pretendiam mostrar alguns aspectos da crise que vivemos: da austeridade ao desemprego, da insolvência à solidão, do abandono à marginalização. [...] Eles querem testemunhar, documentar, informar, e creio, denunciar (Barreto 2012: 7 y 9).

Por encima de las obras fotográficas, las estrategias de la literatura van a ser centrales para el presente artículo, representado por la quinta novela de la autora y directora portugués-belga Patrícia Portela, *O Banquete* (2012). En general, parte del trabajo aquí discutido tiene una contemporaneidad que, a pesar de toda urgencia política, según la hipótesis de Agamben, proporciona la visión de distancia respecto a su propio tiempo:

Contemporariness is, then, a singular relationship with one's own time, which adheres to it and at the same time, keeps a distance from it. More precisely, it is that relationship with time that adheres to it through a disjunction and an anachronism. Those who coincide too well with the epoch, those who are perfectly tied to it in every respect are not contemporaries, precisely because they do not manage to see it; they are not able to firmly hold their gaze on it (Agamben 2009: 41).

El principal objetivo del presente artículo es el estudio del modo documental, que se asocia principalmente con la obra fotográfica. ¿Hasta qué punto se pueden identificar las fotografías documentales como tales si parte del trabajo confunde y socava esos actos de atestiguación y testimonio, de pruebas, de registro y certificación y, en última instancia, la producción de la verdad (Balke / Fahle 2014: 11) que por definición caracteriza el documento? Además, otro objetivo consiste en señalar tendencias en el procesamiento de la crisis en Portugal en los medios de la fotografía y la literatura y en el análisis de los diferentes modos y estrategias de documentación y sus respectivos metarrelatos.

La fotografía – ¿Representar sin retratar?¹

Con *Projecto Troika* y *Home Less* se presentan dos ejemplos del auto-diagnóstico social fotográfico. *Projecto Troika* reúne a ocho fotógrafos profesionales, así como a un documentalista, con el fin de crear un documento visual de memoria para el futuro. En el transcurso de un año, los artistas exploraron un tema de su propia elección, como por ejemplo el de la precariedad, la resistencia, el desempleo, la vulnerabilidad, la emigración o la pobreza. Según ellos, son las poblaciones que estaban inadecuadamente representadas en los medios (Rodrigues / Diz / Dos-Santos 2017: 200).

La campaña de financiamiento del proyecto de *Crowdfunding* fue exitosa y el fotolibro se completó a finales del 2014 (189). Curiosamente, los nueve autores se decidieron por el híbrido fotolibro como medio principal del proyecto. Al hojear las páginas, el conjunto de fotografías y textos es capaz de crear una idea de la realidad social, política y económica (Dogramaci et al. 2016: 14). Los fotolibros se entienden como un trabajo autónomo de imagen y texto en el que la fotografía, sin embargo, sigue siendo el medio decisivo de expresión y comunicación (13). En *Projecto Troika*, cada serie de imágenes se ve introducida por textos breves, en algunos casos acompañados por subtítulos. Se incluyeron fotografías aisladas, pero también dípticos y trípticos. Apenas un año después de la campaña

¹ Cita del fotógrafo Nelson Garrido, entrevista, febrero 2015, Oporto, Portugal.

de *Crowdfunding* se cerró la página principal del proyecto, de tal modo que únicamente quedó el fotolibro como testimonio principal del proyecto sobre la crisis en Portugal. Con una circulación mínima de 1.000 copias, el resultado inicialmente fue repartido a las personas que habían colaborado en el *Crowdfunding*.

En la portada del mismo se encuentra el título con cinta adhesiva, lo que enfatiza los escasos recursos del proyecto y remite al movimiento italiano del *Arte Povera* y al Neorrealismo. Una tendencia de este fotolibro son las obras que destacan por sus fuertes contrastes y su atemporalidad, tales como las fotografías del galardonado fotógrafo Bruno Simões Castanheira. En su obra, haciendo uso de un modo afectivo, las formas documentales crean cierta intimidad e invitan a identificarse con los afectados (Braun 2011: 27). Al mismo tiempo, en sus fotografías en blanco y negro, el fotógrafo trabaja con desenfoques y transiciones de gritos de indignación humanos y arquitectónicos. Ambos gritos se representan de manera borrosa, subrayando así el vacío de las caras y los edificios. Según Hito Steyerl (2008), es precisamente esta confusión lo que confiere al documento un poder paradójico e inequívoco sobre el espectador.

Ciertamente, algunas de las fotografías tienen una carga afectiva y se las puede categorizar claramente como fotografía política. Sin embargo, estas imágenes, con un mayor potencial perturbador, van mucho más allá de la simple exhibición didáctica de imágenes escandalosas en el sentido documental social. La razón de este hecho es la visión activa de las personas representadas. Aunque el acto fotográfico no se niega de modo alguno como acción mediadora, las fotografías defienden la intención de una distribución horizontal del poder entre el espectador y los fotografiados (Lübbke-Tidow / Martens 2011: 55). Sus miradas son tan emancipadas y activas que la idea de una fotografía de víctimas pasivas es radicalmente cuestionada (Braun 2011: 27).

Aparte de aquellas fotografías considerablemente explícitas, existen trabajos mucho más sutiles y abiertos en torno a su espacio interpretativo. El fotógrafo Nelson Garrido resume su enfoque de crisis bajo el lema “representar sem retratar”. Con sus once fotografías *Home Less*, se convirtió en el segundo galardonado del *Prémio Fotojornalismo 2013* en la categoría *Assuntos contemporâneos*. Su aportación al concurso consistió en una serie de fotografías arquitectónicas. En cuanto a las casas no termi-

nadas y los asentamientos turísticos abandonados, se trata de uno de los *topoi* e iconos más corrientes de la crisis en la Península Ibérica. Garrido entra en estas construcciones disfuncionales y las ilumina artificialmente por dentro justamente en la así llamada hora azul. Por medio de este truco, Garrido imita una arquitectura residencial reanimada:

This work questions, in this very peculiar period, the relationship between the inhabited and the uninhabited. These constructions – which could be thousands of others throughout the country – are life projects, abandoned, dark, in a desolated territory, that takes them as wounds, and that are rotting and transforming the cities (Garrido 2013: 48).

Garrido mantiene precisamente la tensión entre la puesta en escena y el documento, y a pesar de la adición de la ficción, la referencia a la realidad de la crisis todavía queda claramente legible (Holschbach 2011: 32).

Del mismo modo implícito trabaja Vasco Célio en su contribución *inexistencia de lugar* para *Projecto Troika*, que dedica a la región más austral de Portugal, el Algarve. Las fotografías de Célio revelan su significado solamente teniendo en cuenta su contexto de publicación, así como el texto introductorio. En su contribución se muestra una vez más que el significado recae en el contexto y los breves textos introductorios, sin los cuales la referencia permanecería prácticamente invisible. La información del marco temático, como por ejemplo lo pueda ser un pie de imagen, crea evidencia y subraya la capacidad testimonial del documento visual. Tal como lo escribe Walter Benjamin en su “Carta de París II”, de 1936, el pie de imagen es un garante para el poder social de la fotografía porque contiene la mecha crítica (Benjamin 2015: 504-505). El fotógrafo Célio traslada la escena de la crisis al paisaje portugués, que a primera vista transmite armonía, pero que luego deja al espectador confundido. Lo que explica Jo Ractliffe respecto a sus fotografías sobre el panorama social y político de Sudáfrica es igualmente válido para la representación de la crisis en la obra de Célio:

Many of my images are in themselves quite fragmentary in nature, manifestly incomplete, and only through their associative configurations within their larger body – repeating acts of looking through juxtapositions, montage and narrative structure – do they accrue their

meanings. It's partly the reason my photographs tend not to read that well in isolation and have been criticized for evading or resisting attempts to attach meaning to them (Ractliffe 2011: 30-31).

Las obras de Célio desafían a los observadores porque no representan fenómenos obvios de la crisis en el espacio urbano, sino paisajes intactos. Por medio de la adición de los pies de imagen, se recarga el contenido de las fotografías de este artista con los *topoi* de la crisis. Todo esto conduce a la situación paradójica de una crisis latente y simultáneamente presente.

Literatura: metanarrativas catastróficas

La quinta novela de Patrícia Portela, *O Banquete* (2012)², se refiere al desastre más importante del siglo XVIII como un choque visual y textual con el mundo perfecto e intacto (Breidert 1994): la destrucción de Lisboa por un terremoto el Día de Todos los Santos de 1755. Este acontecimiento marcó un punto de inflexión paneuropeo y exigió una ruptura con el optimismo de la Ilustración.

La catástrofe múltiple –terremotos, maremotos e incendios– se convirtió en un momento histórico clave que hizo necesaria la recuperación del lenguaje, de las imágenes y de la capacidad de acción (Lauer / Unger 2008: 12). Fue algo completamente distinto de otros desastres naturales debido a la posterior gestión sistemática de la crisis y al surgimiento de un discurso paneuropeo. Las catástrofes pueden, por así decirlo, provocar transformaciones sociales, y después del terremoto tuvo lugar la transformación radical de Lisboa bajo el ministro Pombal (38). La ciudad fue reconstruida con el fin de resistir a terremotos e incendios futuros con carreteras anchas y cortafuegos. Otra novedad fue la posterior evaluación del terremoto con el objetivo de prevenir nuevas catástrofes. En el Archivo Nacional de Portugal se almacenan los cuestionarios que Pombal envió a todos los municipios del país. Una de las preguntas se refería al comportamiento de los animales justo antes del terremoto. Exactamente en este cronotopo del terremoto de Lisboa ubica Patrícia Portela la trama central

² *El banquete* o *El simposio* hace referencia al diálogo platónico escrito por Platón sobre los años 385-370 a. C.

de su novela. Las catástrofes irrumpen inesperadamente y, según Walburga Hülk, también se pueden situar al comienzo de crisis y conflictos individuales (2013: 116), tal como es el caso de la protagonista de *O Banquete*:

Volto-me para trás e não há vestígio dos dois estranhos que me vieram buscar. Olho mais uma vez à volta: ninguém. Decido regressar para retornar o meu discurso, mas, no preciso momento em que viro costas, um terramoto destrói tudo à minha volta. Todos os que conhecera morrem no meu funeral e eu sou a única sobrevivente (Portela 2012: XVIII).

Antes de su catástrofe individual, la narradora en primera persona, sin nombre y con 35 años de experiencia en el campo de la biología molecular, describe su vida de la siguiente manera:

[...] uma mulher bem-sucedida, bem-parecida, ambiciosa, com algum sentido de humor e um corte de cabelo curto e selvagem que me conferia seriedade, mas também um certo estilo moderno. Tinha o trabalho perfeito, o carro perfeito que nunca usava, a casa perfeita [...]. Saía impecável para o laboratório e contraía apenas o desarranjo necessário durante o dia para manter a imagem de uma mulher que dedica a sua vida ao trabalho mas que não perde a compostura em caso algum. Trabalhava no Departamento de Biologia Molecular da Universidade onde também lecionava Palinologia (XXXV).

Comparable a la parábola “Ante la ley” de Kafka de 1915, la puerta o el portal se convierten en el lugar decisivo, en una zona de liminalidad. Los espacios liminares albergan la capacidad de disolución de estructuras existentes y remiten a una reorganización a nivel colectivo e individual. Ambas referencias trabajan con el sufrimiento paradójico de sus protagonistas por no poder traspasar el umbral:

Não sinto nada.

Não me apetece gritar, nem chorar compulsivamente, não me sinto mal com o que se passa, nem pretendo tomar qualquer atitude para alterar a minha situação.

Tenho uma doença cujo único sintoma visível é não conseguir abrir a porta.

Um problema técnico, algo que o tempo por certo se encarregará de resolver (LIV).

Como lugar de transición, el umbral simboliza el estado liminal descrito por Victor Turner (1964). A diferencia del campesino y su guardián del cuento kafkiano, la protagonista de *O Banquete* se salva gracias a una mano extendida. El socorro le llega desde el “otro lado” de la puerta por medio del cartero, quien le ayuda a traspasar el umbral de su casa. En determinado momento de la novela se entrelazan la narrativa catastrófica del terremoto del siglo XVIII con la narrativa de crisis personal y la perturbación técnica de la protagonista, que se pueden situar en el siglo XXI. Lo que fomenta el entrelazamiento en esta novela polifónica son las narrativas intercaladas tituladas “noticias”. En ellas se crea un archivo medial mediante recortes textuales aproximadamente del año 2011. Los acontecimientos descritos provienen de la prensa de divulgación científica, así como de la prensa amarilla. Un fragmento, por ejemplo, analiza una contribución del *Journal of Zoology* en 2011 que trata sobre el comportamiento del sapo común (*bufo bufo*) en el contexto de los terremotos.

Notícia. Sapos preveem temores de terra.

O *Journal of Zoology* publicou um estudo que revela que uma colónia de sapos-comuns (*Bufo bufo*) “mostram um comportamento pouco habitual [...]”. [...] os animais aquáticos que vivem nestas águas ou próximo delas são extremamente sensíveis às mudanças [...]. Freund afirma que o comportamento pode ser apenas um de uma cadeia de eventos que nos poderão ajudar a compreender e a prever com exatidão um sismo (Portela 2012: CIX-CX).

Con la ayuda de los sapos, este fragmento aborda la posibilidad de predecir y medir las catástrofes, cuyo análisis sistemático ya se ha inspirado en Pombal. En *O Banquete* existe, pues, un paralelismo entre catástrofe, crisis y perturbación técnica. La crisis múltiple de Portugal en el siglo XVIII, provocada por un desastre natural, condujo al perfeccionamiento de los instrumentos de medición para diferenciar la fuerza, la dirección y el lugar de origen de las ondas sísmicas (Lauer / Unger 1994: 14). En *O Banquete*, en lugar de una referencia directa al contexto socioeconómico

del presente, se produce más bien un distanciamiento respecto a la propia contemporaneidad, tal como lo describe Agamben (2009)³.

Conclusión

En el modo diagnóstico-documental en los medios del fotolibro y de la literatura, por un lado, se acercan los conceptos de crisis, perturbación y catástrofe y, por otro lado, se contribuye a cierta latencia de la crisis por medio de insinuaciones implícitas. Con la ayuda de elementos fácticos y ficticios, la fotografía y la literatura desarrollan un *emplotment* que consigue abordar las diferentes fases de la crisis: lo inesperado, lo sorprendente, lo cómico, incluyendo todas las salidas posibles: una restauración (la renormalización de la desnormalización), una renovación con una reorientación fundamental o la simple pérdida (Grimstein 2013: 310). A través de un *upcycling* histórico se apela al carácter repetitivo de los estados de crisis tanto en Portugal como en España o en toda Europa, pero también al potencial de innovación e intervención que ofrecen, por ejemplo, los medios artísticos.

Los ejemplos literarios y fotográficos aquí discutidos abren espacios de reflexión sobre la crisis, no tanto por ser transparentes y didácticos, sino por sus lenguajes conceptuales, metafóricos o emblemáticos. Obviamente inacabadas y poco claras, algunas de las fotografías solo adquieren su significado a través de la configuración asociativa dentro del contexto más amplio de la obra y, cuando se ven de forma aislada y sin texto, resisten a una clara atribución de significado. Otras fotografías, a su vez, mantienen la tensión entre el documento y la escenificación, lo que agrega al supuesto documento un elemento de ficción.

3 Otro ejemplo de crisis implícita o latente es la novela *A instalação do medo* (2012), de Rui Zink, en la que dos hombres en traje vienen a instalar los temores existenciales asociados con una crisis socioeconómica en la vivienda de la protagonista. En 2016 se realizó un corto homónimo tomando como base el texto de Zink: Margarida Moreira / Cândido Ferreira / Nuno Janeiro: *A instalação do medo*. Portugal, 13 minutos. En contraste, en el cuento "Ulisseia" de Raquel Freire de la antología *Do branco ao negro* (2014), la crisis portuguesa es claramente reconocible, aunque situada en un entorno distópico.

En el futuro, será interesante analizar la cuestión de la duración del efecto de la irritación, así como la estética de los paisajes de crisis ilustrados. En el caso de Rodrigo Cabrita (Proyecto Troika: 2014b), por ejemplo, al eliminar el contexto sociohistórico concreto de la crisis portuguesa, se juega con la distancia respecto a la propia contemporaneidad y, de tal modo, se consigue extender su especificidad histórica (Solomon-Godeau 2003: 68): una clara ubicación local y temporal se vuelve prácticamente imposible.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2009). *What is an Apparatus? and Other Essays*. Stanford: University Press.
- Balke, Friedrich / Fahlke, Oliver (2014). "Einleitung in den Schwerpunkt Dokument und Dokumentarisches". En: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 11, 2, 10-17.
- Barreto, António (2012). "12.12.12. Retratos da crise". En: Jacinto, Lara et al. *12.12.12. Avelada: QuidNovi*, 7-9.
- Barthes, Roland (1968). "L'effet de réel". En: *Communications*, 11, 81-90.
- Becerra, David et al. (2013). *Qué hacemos con la literatura*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter (1936). "Pariser Brief [II]. Malerei und Photographie". Disponible en: <https://www.textlog.de/benjamin-kritik-pariser-brief-malerei-photographie.html> [consultado 11.4.2019].
- Braun, Reinhard (2011). "Hito Steyerl. Dokumentarische Praxis ist immer schon eine Handlung". En: *Camera Austria*, 114, 27-28.
- Braun, Reinhard / Lübbke-Tidow, Maren (2011). "Jo Ractliffe. Ein Raum für andere Bilder". En: *Camera Austria*, 114, 29-31.
- Breidert, Wolfgang S. (1994). *Die Erschütterung der vollkommenen Welt: Die Wirkung des Erdbebens von Lissabon im Spiegel europäischer Zeitgenossen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Dogramaci, Burcu et al., eds. (2016). *Gedruckt und erblättert. Das Fotoalbum als Medium ästhetischer Artikulation seit den 1940er Jahren*. Köln: Walther König.
- Erl, Astrid (2017). *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler.

- Fludernik, Monika (1996). *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge.
- Garrido, Nelson (2013). "Home Less". En: *Prémio Fotojornalismo 2013*. Assuntos Contemporâneos. Mora: Estação Imagem, 58-61.
- Garrido, Nelson (2015). "Entrevista sobre la fotografía como medio para representar a la crisis en Portugal". Susanne Ritschel, redacción de la revista *Publico*, febrero 2015, Oporto, Portugal.
- Gil, José (2014). *Pulsações*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Goodman, Nelson (2013). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: A. Machado Libros.
- Grimstein, Jens (2013). "Die Komik der Krise". En: Uta Fenske / Walburga Hülk / Gregor Schuhen, eds. *Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*. Bielefeld: transcript, 309-327.
- Holschbach, Susanne (2011). "Peggy Buth. Wahrheit hat immer auch die Struktur der Fiktion". En: *Camera Austria*, 114, 32-33.
- Hülk, Walburga (2013). "Narrative der Krise". En: Uta Fenske / Walburga Hülk / Gregor Schuhen, eds. *Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*. Bielefeld: transcript, 113-131.
- Iser, Wolfgang (1976). "Das Komische – ein Kipp-Phänomen". En: Preissendanz, Wolfgang / Warning, Rainer, eds. *Das Komische*. München: Fink, 398-402.
- Jacinto, Lara et al. (2012). *12.12.12*. Vila do Conde: QuidNovi.
- Köhler, Holm-Detlev (2017). "¿La actual crisis económica como retorno a la normalidad?". En: Mecke, Jochen / Junkerjürgen, Ralf / Pöppel, Hubert, eds. *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 25-40.
- Koselleck, Reinhart (1982). "Krise". En: Brunner, Otto / Conze, Werner / Koselleck, Reinhart, eds. *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart: Klett-Cotta, pp. 617-650.
- Knoth, Sebastian / Schwarzrock, Conrad (2017). "Giraffenleben, Wirtschaftskrise und Erwachsenwerden – Das Theater des Portugiesen Tiago Rodrigues". En: Pinheiro, Teresa / Saringen, Kathrin, eds. *Alles*

- andere als unsichtbar / Tudo menos invisível*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 23-38.
- Labrador Méndez, Germán (2012). “Las vidas subprime: la circulación de historias de vida como tecnología de imaginación política en la crisis española (2007-2012)”. En: *Hispanic Review*, 80, 4, 557-581.
- Lauer, Gerhard / Unger, Thorsten (2008). *Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein.
- Lübbke-Tidow, Maren (2011). “Renzo Martens. Wir wissen eigentlich nicht, was wir sehen”. En: *Camera Austria*, 114, 55-57.
- Mecke, Jochen / Junkerjürgen, Ralf / Pöppel, Hubert, eds. (2017). *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert.
- Mecke, Jochen et al. (2020). “La crisis en España diez años después: balance y perspectivas”. En: *Estudios Culturales Hispánicos*, 1, 11-26.
- Müller-Funk, Wolfgang (2008). *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Wien / New York: Springer.
- Nünning, Ansgar (2007). “Grundzüge einer Narratologie der Krise: Wie aus einer Situation ein Plot und eine Krise (konstruiert) werden”. En: Grunwald, Henning / Pfister, Manfred, eds. *Krisis! Krisenszenarien, Diagnosen, Diskursstrategien*. München: Fink.
- Nünning, Ansgar (2013). “Wie Erzählungen Kulturen erzeugen: Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie”. En: Strohmaier, Alexandra, ed. *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*. Bielefeld: transcript, 15-53.
- Portela, Patrícia (2012). *O Banquete*. Alfragide: Caminho.
- Projecto Troika (2014a). “Troika – Um projecto em Portugal”. En: *Vimeo*. Disponible en: <https://vimeo.com/84230789> [consultado 11.04.2019].
- Projecto Troika (2014b). *Um documento visual para memória futura*. Aveiro: Duelo do Silêncio / União Cultural.
- Rodrigues, Vanessa Ribeiro / Diz, Henrique / Dos Santos, Maria José Palma Lampreia (2017). “O Projeto Troika em Portugal: media, resiliência e vulnerabilidade”. En: *Palavra Clave*, 20, 1, 184-212.
- Solomon-Godeau, Abigail (2003). “Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentar fotografie”. En: Wolf, Herta, ed. *Diskurse der Fotografie*.

- Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 53-74.
- Sousa Santos, Boaventura de (2014). *Ensaio contra a Autoflagelação*. São Paulo: Cortez.
- Tulke, Julia (2013). *Aesthetics of Crisis. Political Street Art in Athens in the Context of the Crisis*. Berlin: Humboldt Universität.
- Steyerl, Hito (2008). *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien: Turia + Kant.
- Turner, Victor W. (1964). "Betwixt and Between. The Liminal Period in Rites de Passage". En: Helm, June, ed. *Symposium on New Approaches to the Study of Religion. Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Association*. Seattle: University of Washington Press, 93-111.

Sobre la autora: Susanne Grimaldi es profesora asistente del Instituto de Romanística de la Universidad Técnica de Dresde. Sus líneas de trabajo abarcan los estudios literarios, culturales y sociales, así como los temas de migración y género, la crisis socioeconómica en Portugal y las literaturas contemporáneas sefardíes. Ha publicado, entre otros, *Kubanische Studierende in der DDR. Ambivalentes Erinnern zwischen Zeitzeuge und Archiv* (2015) y está preparando actualmente el proyecto *Krisenrhetorik zwischen Latenz und Divergenz: Gedächtniserzeugung in portugiesischen Fotobüchern und Romanen der Gegenwart*, apoyado por la Sociedad Alemana de Investigación (Deutsche Forschungsgemeinschaft).