



**Universidad Nacional Autónoma
de México**
Escuela Nacional de Artes Plásticas
División de Estudios de Posgrado
Antigua Academia de San Carlos

**“UNA APROXIMACIÓN A LO INVISIBLE –
JUEGO CON LA REALIDAD Y LA
REPRESENTACIÓN VISUAL POR MEDIO DE LA
CÁMARA ESTENOPEICA”**

TESIS
que para obtener el grado de:
Maestra en Artes Visuales
- Orientación en Fotografía
Presenta:

ANNEDORE MEIER





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción

1. Lo transdisciplinario y la cámara estenopeica

1.1 Un acercamiento transdisciplinario

1.2 Lo invisible y la realidad entre los mundos:

Una autobiografía de corrientes

2. Viajeros en el tiempo y buscadores de lo invisible

2.1 Michael Wesely y la visión arqueológica del observador

2.2 Tiempo y luz/Sonido y experiencia: Lo invisible en

John Cage - *Organ/ASLSP (As slow as possible)*

2.2.1 El tiempo y nuestra concepción de la realidad

2.3 David Lynch: Los territorios del tiempo

2.4 Cualidades de la representación visual de la realidad con la cámara estenopeica: Espacio, forma y tiempo en el autorretrato

2.4.1 La cámara estenopeica y sus posibilidades de juego

2.5 Imagen - tiempo/Imagen - movimiento en retratos estáticos:

El acto estenopeico

3. Identidad y luz: retratos con cámara estenopeica

3.1 Posmodernismo y el estenopo

3.1.1 Arte y rizoma: la convivencia de contradicciones

3.1.2 Retrato estenopeico y la ironía natural: caos y orden

3.1.3 Experimentos lúdicos con la luz y el tiempo en autorretrato y retratos

3.2 *Zwischenwelten*/Entremundos: Las pieles de la personalidad

4. **Paisajes en movimiento: Transformaciones de la realidad**

4.1 Proyecto: Paisajes en movimiento/Meditaciones naturales

Conclusiones

Fuentes

RESUMEN

Mi tesis, titulada “Una aproximación a lo invisible – Juego con la realidad y la representación visual por medio de la cámara estenopeica” consiste en un análisis de las posibilidades de juego con la realidad que presenta la *camera obscura*, haciendo un énfasis en los aspectos semióticos y estéticos que dan pie a mi obra y mi discurso con respecto a ella. En el documento analizo de manera interdisciplinaria mi trabajo experimental con la cámara, y en relación con él, el de fotógrafos, músicos y cineastas relacionados en términos conceptuales con mi obra. Del mismo modo, tomo en cuenta postulados teóricos de la semiótica, la psicología y la filosofía; la investigación tiene el objetivo de determinar las características de mi lenguaje artístico, que se sirve de la ayuda de este milenario aparato fotográfico y en el que la realidad se entiende con base en relaciones espacio-temporales, el manejo de la luz y las relaciones visible/invisible. Mis sujetos de estudio experimental con la *camera obscura* son dos géneros clásicos de la representación visual: paisaje y retrato/autorretrato.

Introducción

Al principiar mis estudios de la Maestría en Artes Visuales, pensé en realizar una tesis que funcionara como una reflexión teórica general y panorámica sobre lo invisible, por medio de un trabajo artístico experimental con el uso de la cámara estenopeica. La idea original era abordar cabalmente lo invisible, entendiéndolo como aquella cuestión filosófica acerca de lo oculto y lo expuesto, debido a mi experiencia en Alemania trabajando con la *Camera Obscura*. Sin embargo, tratar un tema de esta naturaleza a través de la práctica y codificación propias de la filosofía, no me permitía tender un puente entre mi formación en psicología y psicoterapia y mi experiencia personal de trabajo y las artes visuales.

Se hacía necesario entonces tomar una perspectiva más abierta y de pensamiento complejo para llegar a las profundidades del tema. Es decir, tratar de entender las imágenes que produzco desde su propio lenguaje. El objetivo de mi investigación fue ése. El resultado, que ahora se encuentra en manos del lector, es una reflexión más acotada para explicar los elementos de mi propio lenguaje artístico en el uso de este ancestral aparato de registro fotográfico. Este lenguaje se define en la oposición a la fotografía convencional como medio, y en un acercamiento a las implicancias artístico-conceptuales de dicha puesta en contra.

En cuanto a las metas del trabajo de tesis como tal, podemos remitirnos a su título “Aproximación a lo invisible – Juego con la realidad y la representación visual por medio de la cámara estenopeica”. El tema, en el plano teórico de lo invisible no está dejado de lado, sino entendido como una dimensión fractal entre muchas otras en el eje de lo oculto y no aprehensible. Lo invisible es entonces lo no visto, lo oculto, lo no mirado, lo aparentemente no presente. Un objetivo teórico fue desarrollar una dinámica de juego para sistematizar una interpretación propia de mi trabajo, que tuvo como eje experimentar con la luz, la forma, el espacio y el tiempo como condicionantes inmanentes de la representación visual que yo hago con un aparato fotográfico clásico y pre-moderno. Otro objetivo en el orden práctico era la experimentación lúdica *per se*. De esa praxis resulta cualquier reflexión aquí escrita.

La perspectiva teórica que utilizo es múltiple y de fronteras indefinidas: transdisciplinaria en el sentido de un corte transversal a través de las ciencias y artes para crear un híbrido teórico-metodológico que se forme de acuerdo al problema de investigación, para así evitar que el problema tenga que generarse dependiendo de los métodos existentes. En esta perspectiva conjugo elementos de la semiótica, de las

teorías del caos y la complejidad, de la ética y la estética, así como de elementos de la psicología y la psicoterapia.

En la estructuración por capítulos jugué con la disolución de las fronteras que hay en la producción de textos académicos. Por eso, cada capítulo es realmente independiente y puede ser leído así. La estructura que los une es de un tiempo orgánico y fractal.

En el primer capítulo hago un acercamiento interdisciplinario al problema de la cámara estenopeica. Analizo las dimensiones formales y de proceso que diferencian a esta técnica – en términos semiótico-estéticos y no prácticos -, y explico los ejes de las tendencias teóricas que influyen mi forma de ver la cuestión que provienen de los campos del arte, de la física cuántica, de las neurociencias, de la psicología y del constructivismo social.

En el segundo abordo la relación entre lo visible, lo invisible y el tiempo. Esto lo hago en una primera instancia a través del ejemplo que me dan diferentes artistas: Michael Wesely, fotógrafo estenopeico alemán; John Cage, compositor estadounidense; David Lynch, director de cine del mismo país. Por último llego a mi trabajo y establezco puntos de relación para explicar cuáles son las cualidades, posibilidades de juego de mi trabajo y defino cuáles son los elementos de su lenguaje: repetición y cambio, imagen – tiempo, imagen – movimiento, estaticidad. La intención de este capítulo es afirmar la importancia del tiempo en la producción de imágenes.

En el tercer capítulo hago un ensayo acerca de cómo las dimensiones formales y semióticas de mi trabajo llegan al tema de la identidad y el yo, analizando un proyecto de retratos. ¿Cómo la identidad y el yo son ejes de la configuración de múltiples mundos no definidos territorialmente, sino a través de fronteras difusas, esquemas vivos de nuestro ser en el mundo?. Este acercamiento llega al tema de la terapia con la idea (en alemán): *“Brüche sind Brücke”* (“Los quiebres son puentes”). Desde ahí que un segundo nombre de mi proyecto de retratos sea *“Zwischenwelten”* / “Entremundos”, desplegando un juego bi-lingüístico de enunciación que sirve de metáfora al alejamiento de la rigidez de nuestra idea de identidad, a un postulado de indefinición espacio – temporal de las identidades y sus formas de representación, defendiendo, en cambio, a la presentación.

En el capítulo cuarto profundizo en la relación del sujeto con el espacio y el mundo en un segundo proyecto, en el que trabajo paisajes con la cámara estenopeica. Me interesó tratar el tema del

movimiento como un factor vital para el paisaje. Así se representan procesos mentales meditativos y se asume estéticamente la idea de que la realidad *es* en movimiento.

Tuve obstáculos en términos del proceso experimental que llevó a la reflexión que sirve de base al trabajo. Lo fotográfico, las características técnicas y de puesta en escena que requería la cámara estenopeica eran exigentes. Al final he aprendido a entender el tiempo, por medio del tiempo.

Las limitaciones que puede tener la investigación se restringen a las de una que no sigue una línea metodológica dura, sino de reflexión con respecto a un problema. No vamos a encontrar aquí resultados en el sentido científico del término, ni de una sola disciplina. Se trata de un ensayo compuesto por múltiples ensayos.

Con respecto a logros que identifiqué tras la elaboración de este trabajo, me encuentro con la integración de mi disciplina original, la psicología y psicoterapia, con las artes visuales. Además, he logrado profundizar mi capacidad de organizar no sólo instintiva, sino también conceptualmente un trabajo artístico.

Por otra parte, creo que este trabajo aporta a la comunidad de artistas y académicos del arte mostrando un encuentro transdisciplinario que abre perspectivas de análisis y experimentación diferentes. He podido reunir un espectro amplio de temas que a veces se encuentran al borde o fuera del círculo y la discusión contemporánea acerca del arte.

He podido también desarrollar una reflexión que trasciende a la belleza objetual de una imagen producida con *camera obscura*, para ayudar a producir nuevas formas de ver, más que nuevos proyectos estéticos. Las imágenes que integro al texto son prueba de ello.

Por otra parte, me gustaría enfatizar que la intención de la investigación que he venido realizando y de la tesis que aquí presento ha sido la investigación y la experimentación con la *Camera Obscura* o cámara estenopeica en el campo de la fotografía, trabajando con materiales fotosensibles (película y *Polaroid*).

La cámara estenopeica es la primera forma mediante la cual se pudo hacer un registro fotográfico de la realidad visible; me resulta interesante el establecimiento de una relación entre el tema filosófico de lo

invisible y el uso de este aparato tradicional. La ventaja del método estenopeico para mi proyecto es la simplicidad y posibilidades de experimentación que presenta el aparato en sí. El encuentro entre la simplicidad de la cámara y la complejidad del tema me fascina.

Mi punto de partida en lo fotográfico es una función otra de la fotografía, más allá de la función documental, la función artística y la función mágica/de fascinación¹. Mi trabajo se mueve en el ámbito de la recreación de lo imposible, la disolución y reconstrucción de las posibilidades de representación de lo real, la transformación del objeto fotografiado en una sustancia informe, su desaparición y reafirmación a través de la explotación libre de la *camera obscura*.

Con largas exposiciones a la luz es posible el grabado de superficies fotosensibles, delineando de cierta manera la figura del objeto, en tiempo y espacio, desarrollándose en este proceso un constante cambio que se imprime a medida que se vive. La figura del objeto puede cambiar y así también su delineado en aquel espacio de la representación visual, bidimensional. Tal es el caso, por ejemplo, de algunos de mis trabajos en los que la exposición prolongada a la luz ha hecho que las formas pierdan una posibilidad analógica con lo real, mas no su referencia al objeto que sirvió de guía a su grabado por medio de la luz, por lo que es interesante pensar en todas las posibilidades que un objeto puede presentar, liberando una especie de magia interior, material y etérea a la vez: todo el trabajo de luz que le sirve para existir en lo visible más allá de su materialidad y finitud.

La fotografía se sustenta en una función indexal, que recuerda siempre en forma viva, latente, por medio de la luz, la anterior o ulterior presencia del referente, del objeto representado. Pese a que su figura cambia, han sido antes de la fotografía las cualidades formales intrínsecas del objeto y su relación con la luz, tiempo y espacio de la fotografía, las que han dado las posibilidades para que la representación sea una quirografía, un grabado de lo representado. El objeto no se ha perdido, sólo se ha transformado en otra posibilidad de testimonio de lo visible. Es entonces una reorganización - necesaria para ser fotografía y obra - de los elementos constitutivos de su visibilidad e invisibilidad.

Esta determinación desde la movilidad y transformación del objeto en lo espacial y lo temporal es el punto de partida para un cuestionamiento sensible en torno a la relatividad y objetividad de la capacidad de la captación de la realidad por parte del ojo, - las posibilidades a nivel de creación narrativas y de múltiples mundos o fracciones del mundo personal construido- , en un sistema que

¹ Barthes, Roland: "El mensaje fotográfico" en <http://www.uap.edu.ar/signos> consultado el 23 de enero 2007.

mantiene una relación primero, tradicional y centenaria como base de la fotografía y su cualidad indexal o de organización de huellas de la memoria visual desde el mundo visible y segundo, por las cualidades quirográficas del aparato de registro, un aparato de registro no documental, sino de presencias lumínicas que por proyección pueden transformar una superficie y ésta ser transformada en forma dialógica con el haz de luz que incide sobre ella.

1. Lo transdisciplinario y la cámara estenopeica

1.1 Un acercamiento transdisciplinario

Si en un momento Novalis entendió el proceso del conocimiento como el desprendimiento de un velo para ver la verdad¹, hoy en día es posible entender a partir de ello que existe un juego entre enseñar/esconder, desvestirse/vestirse, como una parte importante de la forma de aprehender la realidad visible que las personas tienen; y podría quizás plantearse la pregunta de si el conocimiento es hoy una forma de cubrirse la cara. Una disciplina es una manera de ver, un ángulo y una organización de lo visual particular que naturalmente omite otras maneras de ver, otros ángulos y otras organizaciones de lo visual. Cada quien desde su parcela vive y ve el mundo diferentemente.

Nuestra experiencia inconsciente acumulada (de traumas, sueños, por ejemplo) nos cuida de vivir en forma repetida las situaciones de sufrimiento en general, y la estructura de estas experiencias en nuestro cerebro se toma la libertad de hacer una propia construcción verdadera de sí, cuyo valor de verdad reside en el sustentar una estabilidad interna e integral (física, psicológica, etc), o un estado de salud.

Para Gundl Kutschera, psicoterapeuta austríaca, existe una "Danza entre lo conocido y lo desconocido" (título de su libro más importante) que es importante para el bienestar en la salud y para la comunicación del individuo en su relación con la sociedad y con el mundo. Cuando hay un desequilibrio entre la importancia que un individuo da a estar consciente o a estar inconsciente, se produce un problema de comunicación entre el individuo y el mundo, en sus funciones psíquicas y físicas, en su desempeño en la vida diaria. De esa manera, la actividad incesante de un científico, en un devenir metódico y experimental continuo, puede encontrar en los lugares de lo desconocido y lo invisible – el sueño, la inconciencia de un instante de reflexión sensible- respuestas a aquello que mediante rutas “duras” no es posible contestar. Tal es el caso, por ejemplo, de August Kekulé (1829 - 1896) descubridor del modelo químico del benceno en un sueño. El descubrimiento del científico, tuvo consecuencias en el cuestionamiento de uno de los modelos fundamentales de nomenclatura química de estructura lineal, abriendo paso a una nomenclatura polidimensional para la química orgánica. Entonces, el enunciado de Detlef B. Linke en "Die Eroberung des Unsichtbaren" ("La conquista de lo invisible") vale la pena de ser mencionado: "La creatividad no yace simplemente sobre las búsquedas de relaciones interesantes entre el caos y el orden, sino en la capacidad de construir nuevos órdenes, sin

¹ Cf. Linke, Detlef B. (2001), *Kunst und Gehirn: Die Eroberung des Unsichtbaren*, (*Arte y cerebro: La conquista de lo invisible*), Ed. Rororo, Hamburgo, p. 208.

perderse en los resquicios del caos.”²

En el caso de la fotografía, si bien no se trata exclusivamente de una búsqueda de respuestas a nivel científico - sino que más bien funciona en el ámbito de lo sensible y lo creativo -, la búsqueda de relaciones interesantes entre caos y orden y la capacidad de construir nuevos órdenes sin perderse en el caos funcionan en el ámbito de la experimentación, la tradición (en el aparato cámara oscura), y la bella experimentación con lo más etéreo sin miedo al error (móvil, perdible) y sustancial de la fotografía: el objeto y la luz que lo hace visible. Se trata de un campo de deconstrucciones y de reconstrucciones constantes que funcionan en el tiempo y el espacio; de una experiencia con la técnica que hace posible de captar y recrear momentos lumínicos de la vida de la fotografía: su ser en el mundo en la relación con lo representado en el tiempo.

Transversalmente al problema de la existencia y al del significado de lo desconocido, se presenta también la pregunta acerca de la existencia de la verdad y la realidad. Nos construimos constantemente mundos y realidades propias, en los que nos es posible vivir. Nuestro cerebro *junta las piezas del rompecabezas* para armarse un relato, cerrado en sí mismo, que deconstruye la experiencia traumática con la que se tuvo contacto directo o proyectado para reconstruirla en otra forma que no cause sufrimiento. Se generan, así, con una función de bienestar, múltiples narrativas, ficciones todas, que nos hablan de un absoluto relativismo en el nivel de verdad que la representación del mundo exterior pueda tener. Como afirma Peter Fiedler³, nos creamos y nos descubrimos de manera constante y repetitiva en el interior de múltiples versiones narrativas de nuestra identidad, dependiendo de los requerimientos y los hechos de la vida. Los recuerdos relativos a nuestro pasado son siempre objetos susceptibles de transformación, dinámicos y la mayoría de las veces invisibles, desconocidos, imprecisos.

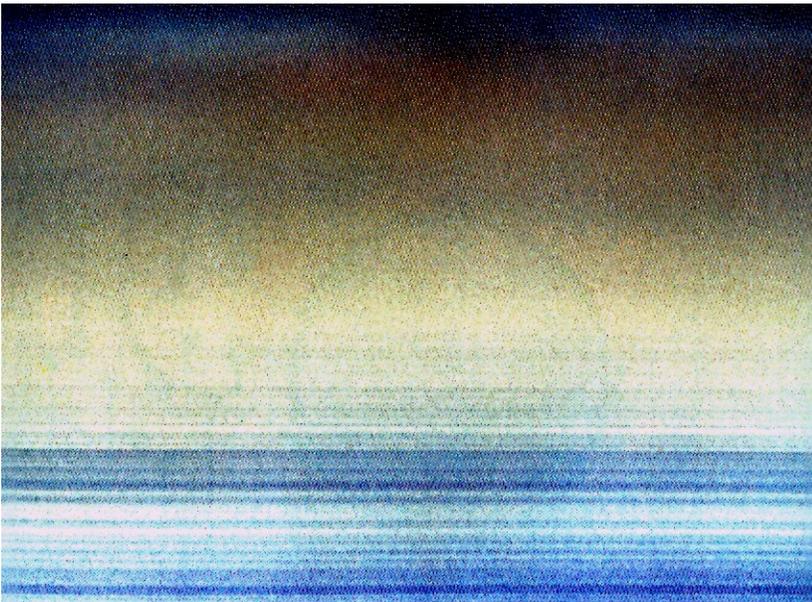
Con la cámara estenopeica se puede iluminar una superficie fotosensible de manera infinita en el tiempo, lo que lleva a que la cosa movida se oculte o se proyecte de manera difusa. De acuerdo con Christof Irrgang⁴, la luz se vuelve materia en aquello que ilumina, y aquél que sea huidizo no será por

² *Op.cit.*, p. 118.

³ Fiedler, Peter (2001), *Dissoziative Störungen und Konversion. Trauma – Traumabehandlung*, (Desórdenes disociativos y conversión: Trauma – Manejo de traumas), Beinhem. Beltz/PVU, 2. edición, p. 20.

⁴ Notas de curso de quien escribe (2002), del seminario *Lochkamera Fotografie* (“Fotografía estenopeica”), *Hochschule für Bildende Künste* (Escuela Superior de Bellas Artes), Dresde, Alemania.

ella tomado en cuenta, se mantendrá en la penumbra. En ese juego de encontrar y no encontrar, o ver claramente y no ver claramente, el delineado de la luz sobre la superficie sensible permitirá un rescate del proceso temporal y de la materialidad del objeto en dicha temporalidad. Un interesante acercamiento fotográfico por cámara obscura al tema de la realidad del objeto y sorprendente por sus resultados a largo plazo es el trabajo de Michael Wesely *Pacific Ocean at Santa Monica Pier* (“*Océano Pacífico desde el Muelle de Santa Mónica*”)⁵ (Fig.1), en el que se expuso película a color por medio de cámara estenopeica a un paisaje – de acuerdo con la composición convencional de paisaje - del océano pacífico durante 24 meses. La irregularidad propia de las olas del mar, los cambios de noche y día, o todo objeto que pasó por delante del ojo de la cámara se perdió, haciendo del paisaje una construcción que es sobrecogedora por su regularidad. Las líneas que alguna vez podrían haber sido rayones en constante cambio sobre el papel, olas de mar, nubosidades, irrupciones de animales o personas, son después de 24 meses rectas que atraviesan horizontalmente la superficie de la obra como si se tratara del océano pacífico planteando un exquisito y prolijo autorretrato o forma de auto - verse en su paz. Todo objeto que intervino se anuló, de alguna manera haciendo de la fotografía una metáfora concreta y factual del paso del tiempo y la inmanencia de lo real. Así aparece la cámara obscura como un medio particularmente idóneo para trabajar un acercamiento a los temas relacionados a lo invisible, tratado en lo desarrollado hasta el momento.



⁵ La obra *Pacific Ocean at Santa Monica Pier* (*El Océano Pacífico en el muelle de Santa Mónica*) fue realizada durante 24 meses, entre 1999 y 2000 en Los Angeles, California. La técnica es fotografía a color y se utilizó cámara estenopeica.

Fig.1: **Michael Wesely** *Pacific Ocean at Santa Monica Pier* (“Océano Pacífico desde el Muelle de Santa Mónica”)

La cualidad de imprecisión/precisión inherente al aparato de reproducción depende del agujero y la desaparición de los motivos en movimiento dan a las fotografías una estética áurica especial.

Una de las discusiones más interesantes con las que me he encontrado en el transcurso de la preparación de este trabajo ha sido el de los ritmos distintos de arte y ciencia en el entendimiento de los procesos cerebrales, y es interesante pensar en un aparato y un método con orígenes en los tiempos de Aristóteles como punto de encuentro para una discusión ecléctica en torno a la verdad de nuestras experiencias y recuerdos del mundo visible y el abanico de posibles formas expresivas que se da en ese ámbito de ambigüedades.

El experimentar con perspectivas de la luz, enfocar, es una forma de enfrentar a la prohibición cultural de retratar o exponerse libremente, a través de distanciamientos y torsiones, abriendo el campo para nuevos movimientos en el interior de antiguas estructuras. A partir de ello, se puede pensar en una nueva estructura y forma de las cosas, que lo invisible se vuelva visible y una perspectiva nueva emerja de ello. Un ejemplo de un método conceptual con la fotografía es llevado a cabo en el trabajo de Bernhard y Anna Blume (Fgs. 2), quienes han probado nuevas rutas de expresión en la fotografía, experimentando con movimientos y enfoques no convencionales para llegar a un replanteamiento del objeto de interés o de lo que debe ser fotografiado.



Fgs. 2: **Bernhard Joh. und Anna Blume**, Fotografías de trabajo de la serie “Constructivismo trascendental” 1992/1994, en blanco y negro

¿Qué significa no ver algo más, sea porque se ha vuelto invisible, o porque se ha ocultado? La nada es inimaginable. Si alguien nos pide que no pensemos en un elefante de color rosa, lo más probable es que al mismo tiempo y en la misma forma en que se construya el enunciado vayamos poco a poco figurando en nuestra mente un elefante de color rosa, para luego renunciar a ello e intentar reprimirlo, la mayoría de las veces, inútilmente: “El cerebro desea ver su derecho a ver y a partir de ello genera una imagen de la carencia de imagen, y quizás es la acción de ocultar la más fuerte concreción de una libertad del perceptor y de las múltiples posibilidades del objeto al mismo tiempo.”⁶.

Se construye así una atracción más intensa hacia el objeto al estar éste oculto, precisamente por no poder aprehenderlo. El encubrimiento o la acción de volver invisible algo, muestra más de las cualidades del objeto que si éste se encontrara completamente develado. En el caso de las artes, existen ejemplos concretos de esto en el trabajo de Christo, “*Die Verhüllung des Reichstages*” (El recubrimiento con tela del Reichstag, realizado en Berlín en junio de 1995); (Fig. 3), en el que el edificio del parlamento alemán, completamente cubierto con telas blancas, buscaba el cambiar, mediante un giro en las posibilidades de observación, la imagen que concretamente la sociedad podía tener de la institución y su manifestación, la construcción o lo edificado.



Fig. 3: Christo

“Cubrimiento del Reichstag”

23 de Junio de 1995 - 6 de Julio de 1995, Berlín, Alemania, antes de la remodelación del parlamento alemán

Esto era reconocible dado que la anulación del detalle, la homogenización de la superficie, la evidente carencia de identidad hacía otros indicadores más patentes de esa misma identidad. La forma del edificio en general podía ser vista de otra manera, y había un cambio de prioridad de los roles de las figuras que lo hacían reconocible.

⁶ Linke, Detlef B., *op.cit.*, p. 127.

El tema de lo visible y lo invisible es plausible de ser tratado de manera creativa en la experimentación con la cámara estenopeica, dadas sus cualidades de registro en la estaticidad de factores de cambio (en lo físico, en lo humano) como son el espacio y el tiempo en el que se vive y se representa la realidad.

En este contexto, mi propuesta de trabajo es un intento de crear un nodo de encuentro de una reflexión sensible, humana, estética con las ciencias humanas, constituyendo un trabajo interdisciplinario. El trabajo continuado sobre una técnica tradicional se pone al servicio de interrogantes desarrolladas que son parte del final de una fase de transición entre lo mecánico y lo digital.

Esta reflexión pasa por un cuestionamiento de la realidad y las formas de captación y de representación de ella, al menos al interior del campo de la fotografía. Una artesanía de uso de las propiedades físico-químicas de la luz en interacción con los objetos es la base centenaria de toda posibilidad actual de captación mecánica, electrónica y digital de la imagen y es aquel trabajo puro y meditativo en torno a la realidad visible y sus posibilidades de construcción y reconstrucción, un camino que planteo como actividad metafórica y que interactúa con el entorno.

La intención concreta de esta reflexión es la de servir de base a un proyecto de experimentación con las posibilidades de la cámara estenopeica, por medio de diferentes tiempos de exposición a la luz y de distintos materiales fotosensibles, como pueden ser la película y el material Polaroid. A partir de eso, el objetivo es lograr el desarrollo de un lenguaje personal relacionado con el uso de la cámara estenopeica y su potencial expresivo, dada la importancia que reviste el tema no sólo para las artes visuales, sino también para ciencias humanas como la psicología. Es también una propuesta estética de nuevo contrato de la imagen con el entorno natural, en la honestidad que brindan las posibilidades de intervención de lo físico-químico sin más tecnología que un oficio artesanal de manejo de la luz. Estas cualidades permiten pensar en un rico diálogo entre arte y experiencia para la compleción de los espacios vacíos de lo visible.

1.2. Lo invisible y la realidad entre los mundos: Una autobiografía de corrientes

Trato de hablar de una autobiografía y de cómo cada historia, todos los relatos y todas las teorías e influencias se construyen en una forma de adaptación al contexto y a la situación. Nosotros nos construimos cada vez de nuevo, nuestra perspectiva de la vida está en movimiento, en un proceso. Las

narrativas autobiográficas sólo tienen algunos aspectos verdaderos, de acuerdo con Fiedler.⁷

Todo depende del contexto, que es un factor vital del observador. Como señalábamos al comienzo, nos construimos constantemente mundos y realidades propias, en los que nos es posible vivir. Nuestro cerebro se encarga de reestructurarse y al mismo tiempo reestructurar la realidad circundante para armarse un relato, cerrado en sí mismo, que deconstruye la experiencia traumática con la que se tuvo contacto directo o proyectado para reconstruirla de una manera que no cause sufrimiento. Se generan, así, con una función de bienestar, múltiples narrativas, ficciones todas, que nos hablan de casi absoluta relatividad en el nivel de verdad que la representación del mundo exterior pueda tener. Como Fiedler afirma, nos creamos y nos descubrimos, de manera constante y repetitiva, en el interior de múltiples versiones narrativas de nuestra identidad, dependiendo de los requerimientos y los hechos de la vida. Los recuerdos relacionados con nuestro pasado son siempre objetos susceptibles de transformación, dinámicos y casi siempre invisibles, desconocidos, imprecisos.

Existe una serie de propuestas teóricas que me han influido en la tarea de develar el tema de lo invisible en la fotografía. Ha sido una labor de intentar descubrir qué es lo que hace que las formas visibles constituyan una paradoja de relación entre lo conocido y lo desconocido.

Una de estas propuestas es la de Stephen Hawking, que se aboca a tratar el tema de la forma del tiempo y del espacio. Para el físico, debido a que el universo se encuentra en continua expansión, y que existe una fuerza de gravitación fundamental y absoluta, es posible pensar en que el tiempo y el espacio se encuentran unidos no como dos entidades separadas, sino como una integrada. Ésta tiene una “forma” como la tiene la materia. Es moldeable y cambia de acuerdo al contexto. De acuerdo a su metáfora, el tiempo y el espacio son una especie de paño infinito, plegable, en el cual los universos pueden alojarse.

En un sentido análogo, el budismo parte de la base de que el tiempo no es lineal, como se construye en nuestra perspectiva occidental (antes-ahora-después), sino de formas cíclicas. La meditación, como ejercicio religioso – espiritual es un intento de acercarse a una experimentación de esta idea: durante la meditación, la sensación de paso del tiempo, como la entendemos en la vigilia, desaparece debido a un cambio en nuestra percepción, en nuestro estado de conciencia.

⁷ Fiedler, Peter, *op.cit.*, p. 117.

El constructivismo como tendencia teórica coincide con estos pensamientos, sobre todo en el ámbito de los estudios del lenguaje y la percepción. “Probablemente la forma más directa, y a la vez económica, para expresar el sentido del constructivismo fue acuñada por Gregory Bateson: La realidad es cosa de fe. La frase no deja dudas, es la intervención humana la que otorga existencia. La idea de una realidad que está allí, sin depender de nuestra voluntad, no tiene cabida en esta concepción.”¹⁰. El cibernético Heinz von Foerster, de la misma tendencia, destruye toda forma de realismo: La objetividad es la ilusión de que las observaciones pueden hacerse sin observador¹¹”.

“Paul Watzlawick tampoco se queda en eufemismos y afirma: Real es, al fin y al cabo, lo que es denominado real por un número suficientemente grande de hombres. En este sentido extremo, la realidad es una convención interpersonal. Por su parte, Humberto Maturana y Francisco Varela declaran: Todo lo dicho es dicho por alguien. (...) Una explicación siempre es una proposición que reformula o recrea las observaciones de un fenómeno en un sistema de conceptos aceptables para un grupo de personas que comparten un criterio de validación”¹².

En este marco, el constructivismo social es la base interdisciplinaria para las ciencias humanas de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Este fundamento es de relevante influencia para el relativismo y las consecuencias que conocemos: no hay verdad que por sí sola lo sea, o todo depende del contexto y del cristal con el que se mire. La importancia de esta forma de pensar incide también en la constitución de un discurso general del arte contemporáneo. El marco de comprensión de lo bello, y lo real depende de lo que cada cosa u obra presenta dentro de sus propios marcos de enunciación y lectura. Las obras, los objetos de arte son legibles e interpretables estéticamente a partir de lo que son, independientemente de códigos generales de verdad. Cada objeto y cada obra presentan, desde su nacimiento o formación, sus propios códigos ontogénicos de verdad y de lenguaje. Sin embargo, no existe una ontogenia de la verdad y el lenguaje de la obra de arte.

A este respecto, me parece interesante citar algunas frases del Detlef B. Linke que, con ironía, ilustran la relatividad de todo proceso de creación y decodificación de la obra de arte contemporáneo:

De “Tesis para el arte (“Manifiesto” del arte y el cerebro” en “La conquista de lo invisible”)¹³

¹⁰ López Pérez, Ricardo, “La idea de constructivismo” en <http://www.periodismo.uchile.cl/cursos/psicologia/constructivismo.pdf> p. 1 consultado el 15 de mayo 2007.

¹¹ Idem.

¹² Idem.

¹³ Linke, Detlef B. (2001), *op.cit.*, p. 227.

1. Nuestra consciencia se constituye en el experimentar la luz, la claridad, la sombra y la oscuridad.

(...)

9. El arte contiene a todos los elementos de la cognición

(...)

15. El arte se mueve a la vanguardia del pensamiento. Se adelantó a Hegel. Hegel dijo que el pensamiento se había adelantado a la pintura. Por supuesto los artistas pintan en contra de Hegel desde hace doscientos años.

(...)

25. Tampoco el cerebro es un refugio seguro para el Yo.

(...)

42. La prohibición de las imágenes se refiere no sólo al oído, sino también a la visión y la mirada.

(...)

67. El velo tiene la función de tamizar la luz. (...)

Acercarse a algo que no conocemos es posible en el desplazamiento de espacios, tiempos y mundos. El hecho de que yo me mueva es una parte de esta vivencia – el vivir aquí implica un acercamiento a algo invisible a través de estar constantemente aprendiendo algo nuevo.

Especialmente en la fotografía experimental, en el trabajo con la cámara estenopeica yo he encontrado el medio perfecto para ponerme en medio de más de estas interrogantes sobre el tiempo, el silencio, la realidad y de muerte. Mi trabajo se mueve en el ámbito de la recreación de lo imposible, la disolución y reconstrucción de las posibilidades de representación de lo real, la transformación del objeto fotografiado en una sustancia informe, su desaparición y reafirmación a través de la explotación libre de la *camera obscura*.

2. Viajeros en el tiempo y buscadores de lo invisible

2.1 Michael Wesely: El paisaje y “el papel arqueológico del observador”

Las fronteras que se marcan alrededor de mi trabajo son cuasi-infinitas. Podría hablar de la luz, por ejemplo, y la relación con todo el mundo visible. Sería un trabajo infinito. Tiempo, luz, espacio y forma son todos elementos cambiantes que en forma paradójica se coordinan sistemáticamente para darnos certidumbre en todos nuestros actos y existencia.

¿Cómo encontrar el motivo medular, el ancla a un hito dentro de la historia del arte que me permita asilar mi trabajo en el tiempo? ¿Con quién dialogo en mi trabajo?

Uno de los fotógrafos que ha inspirado de forma más concreta mi exploración en la cámara estenopeica y sus posibilidades visuales es Michael Wesely, fotógrafo alemán nacido en Munich en 1963, y que actualmente radica en Berlín. El trabajo de Wesely se ha caracterizado por usar como base largas exposiciones a la luz por medio de la cámara que nos ocupa, tomando géneros clásicos de representación visual del mundo exterior como el paisaje y el retrato, como los de artistas que mencioné en el capítulo anterior.

Las fotografías de Wesely tienen como eje la captación, más allá de la instantánea o *snapshot*, el tiempo y la luz como materias de lo visible. El fotógrafo alemán ha hecho tomas de horas en las estaciones ferroviarias de Alemania, y de meses y años de las construcciones y reconstrucciones de la Potsdamer Platz en Berlín en la década de 1990, así como reconstrucciones desde la cámara obscura de paisajes americanos.

Para Michael Wesely, el uso de las largas exposiciones a la luz significa una ruptura con el papel periodístico y de registro de instantes que ha caracterizado a la fotografía clásica y moderna. En una entrevista a la publicación en línea *Regioartline Kunstmagazin* habla sobre el sentido de las tomas fotográficas de exposición prolongada a la luz como “un elemento independiente dentro de la fotografía”:

“No se trata de ser campeón mundial de las exposiciones prolongadas. – dice – El tiempo de exposición a la luz se acomoda de acuerdo a lo que sucede o ha sucedido. ¿Una comida de dos horas? Dos horas de exposición a la luz. ¿Su fiesta dura

cinco horas? Cinco horas de exposición a la luz. Un juego de fútbol, un debate en el parlamento federal, una obra de construcción... todo tiene su duración.”¹⁴

En oposición al *snapshot*, y en un tiempo de imperio de la toma digital, Wesely toma la opción de enfocarse en el aparato y en qué es lo visible para el fotógrafo. Defiende la idea de que sus obras ponen de manifiesto una muy diferente dimensión del tiempo, en la que el observador ve algo muy diferente o diametralmente opuesto a lo que espera ver. En relación a las tomas de paisajes de estadios de fútbol durante partidos, realizadas en 2005, señala:

“Estas imágenes manifiestan una dimensión diferente del tiempo (...) La gran mayoría de los fotógrafos tratan de captar el momento decisivo. Pero aquí no vemos los errores del portero, o cómo afortunadamente, o cómo con éxito detiene el balón protegiendo el arco. Las cosas se mantienen bajo un velo de invisibilidad.”

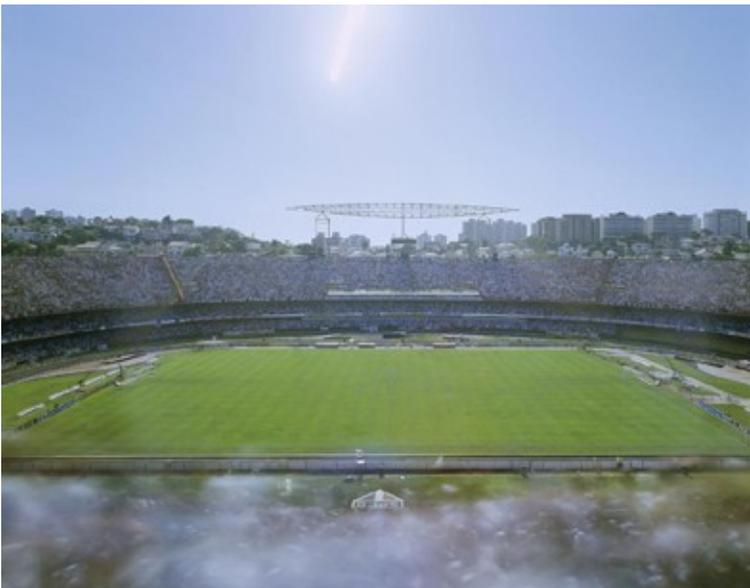


Fig. 4: 27.11.2005 Corinthians FC - AA Ponte Preta
2005 C-print tras plexiglás en marco de acero 80 x 110 cm
6a Edición

Como vemos en esta fotografía (Fig. 4), el juego de fútbol se ha vuelto lo que realmente es: un proceso. Tras una larga exposición de tiempo, la emoción, la diversión de los espectadores se han vuelto marcas de pasado y presente sobre el material fotosensible. Asimismo, el movimiento de ellos y los jugadores, arqueros y árbitros han provocado su propia desaparición.

¹⁴ 4 „Es geht nicht darum, Weltmeister im Dauerbelichten zu werden“, sagt er, „die Belichtungszeit wird den Vorgängen angepasst. Ein Essen von zwei Stunden? Zwei Stunden Belichtungszeit. Ihre Party dauert fünf Stunden? Fünf Stunden Belichtungszeit. Ein Fußballspiel, eine Bundestagsdebatte, eine Baustelle – alles hat seine Dauer.“ (Ésta y el resto de las traducciones que aquí se incluyen son mías) en Oberschelp, Malte “Michael Wesely fotografierte beim Freiburger SC die Zeit” (“Michael Wesely fotografió el tiempo en el partido del Club de Fútbol de Friburgo”), (2005) en www.regioartline.org consultado el 5 de marzo de 2007.

Por otra parte, en relación al trabajo de registro de procesos de construcción y reconstrucción arquitectónica, Wesely se ha dedicado al registro de meses o años de la reconstrucción de la Potsdamer Platz en Berlín (Fig. 6), o la remodelación del Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York (Fig. 5).

Open Shutter (“Obturador abierto”), el nombre del proyecto del MOMA, es un ejemplo de las paradojas de las que se ocupa Wesely. El obturador abierto registra por medio de la luz cosas que más tarde no se verán en lo absoluto en la foto resultante. Al mismo tiempo se hacen visibles cosas que las fotografías originales de ese momento no pueden mostrar. El aparato fotográfico se vuelve cámara en el caso de Wesely. Él fotografía algo que realmente no se puede fotografiar: el tiempo.¹⁵



Fig. 5: **Michael Wesely** instalando una cámara de largo tiempo de exposición en el MOMA, Nueva York, 2001.

1 5 Idem.



Fig. 6: **Michael Wesely**, Potsdamer Platz, Berlín, tomada entre el 27 de Marzo de 1997 al 13 de diciembre de 1998.

Mark Gisbourne, en su ensayo “Lo visible escondido: Transformación y aniquilación en la fotografía de Michael Wesely”¹⁶, señala sobre el trabajo *paisajístico* en torno a construcciones urbanas del fotógrafo:

“Y es que, aquello que uno ve, es al mismo tiempo un protocolo de la transformación arquitectónica en un curso diacrónico del tiempo: Es la duración del tiempo, como se manifiesta en las acciones humanas, y eso significa que el actuar humano se conserva de manera completa, aún cuando no sea reconocible en la imagen terminada. (...) Nos confrontamos con procesos vivientes, propios de la vida, incluso con el desarrollo arquitectónico final de la construcción (y del constructo) (...)”.

El trabajo de Wesely, como se argumenta desde la perspectiva de Gisbourne, se opone diametralmente a las teorías que definen el acto fotográfico como producto de un “*pestañeo decisivo*” (como la posición de Henri Cartier - Bresson), que por largo tiempo han sido la predominante base del cuerpo discursivo de la fotografía moderna. La imagen en Wesely depende de sí misma en diálogo con el tiempo, y no hay un punto, o *punctum* (de acuerdo con Barthes) definido en la línea del tiempo a la que necesiten remitirse¹⁷.

Si este aspecto del trabajo de Wesely se ocupa del espacio y el actuar humano protegido por el manto de lo invisible, es necesario también destacar otro aspecto que se aboca a otro de los grandes géneros de la fotografía: el retrato. Las fotografías que Wesely ha hecho de retrato no recurren a la convención de recortes puntuales en el tiempo de la identidad de los retratados. Se toman con largas exposiciones de tiempo, haciendo, por medio del registro fotográfico del movimiento y el no-movimiento, un

1 6 Gisbourne, Mark (2005), “Das verborgene Sichtbare: Transformation und Auslöschung in der Fotografie von Michael Wesely” (“La mirada apócrifa: Transformación y extinción en la fotografía de Michael Wesely”) en *Die Erfindung des Unsichtbaren*, (*El descubrimiento de lo invisible*), libro de autor, Fotohof Edition, Salzburgo, p. 70.

1 7 Gisbourne destaca a pie de página: “La idea de “pestañeo decisivo” fue en la fotografía de entre 1960 y 1980 imperante. Antes habría sido esto imposible, ya que faltaba todavía una técnica suficientemente rápida e instantánea, de forma de poder captar este pestañeo”. *Op.cit.*, p. 75.

plasmado de las identidades formales de los sujetos en el tiempo sobre la película. De esa forma, caracteres aparecen y desaparecen, como señalaré más adelante, en el capítulo tercero del presente trabajo, donde reflexionaré acerca de mis retratos y la relación con los de este autor. “(...) Son particulares y llaman la atención las documentaciones y proyecciones estéticas de Michael Wesely, ya que no satisfacen solamente la documentación en sentido archivario, alrededor de una larga lista de implicancias estéticas, sino que además se diferencian de forma fundamental de las imágenes producto del pestañeo fotográfico, que se obtienen con la exposición convencional a la luz, que pueden ser “decisivas” o no. (...) La palabra *documentum* significa etimológicamente “Prueba”, y las pruebas ganan, precisamente debido a su acumulación en un determinado tiempo, su poder de convicción”¹⁸.

El paisaje, en su concepción romántica, buscaba evocar la idea del ser humano frente al mundo. El mundo era un entorno separado de su observador. Consistía en la naturaleza en su más puro y amplio sentido, en oposición a un sujeto perteneciente a otro mundo. El racionalismo y el desarrollo del pensamiento científico permitieron que la totalidad de esta formación doble del mundo (observador y mundo observado) ratificara la división entre bueno y malo, correcto e incorrecto, real y falso. La naturaleza existe sólo entonces delante de un dios humano.

En el trabajo de Wesely (Fig. 7), el sujeto que presencia el paisaje es uno inmanente, cotidiano, que, irónicamente, no es necesariamente el mismo fotógrafo. En sus fotografías, la cualidad romántica se ve irrumpida por una necesidad de nuevos discursos. Por ejemplo, los viajes por América, con el propósito de hacer una relectura de los paisajes clásicos de Ansel Adams, Edward Weston, Thomas Joshua Cooper. En el tiempo de estas fotos y con su ayuda, modelos cognitivos de la realidad se formaban. La fotografía “real” hablaba de la “América real” y se quedaba en la memoria.

Al respecto de esta construcción por medio de la imagen, escribe Eugen Blume en su ensayo “Michael Wesely und die Erfindung des Unsichtbaren”¹⁹: “Apenas podemos tener una idea o una imagen clara de qué era lo que en el siglo XIX significaba observar una imagen “de la vida real” que se producía mecánicamente. La asimilada diferencia entre retratación fotográfica y verdad se ha cultivado por medio de la influencia de los medios masivos de comunicación a igual escala. Nos hemos acostumbrado a ver el mundo cabeza abajo, desde un sólo punto de vista posibles, en el que la naturaleza se mide, se valora y por último se transforma con el patrón de lo artificial”.

¹⁸ *Op.cit.*, p. 71

¹⁹ Blume, Eugen (2005), “Michael Wesely und die Erfindung des Unsichtbaren“ (“Michael Wesely y la invención de lo invisible”) en *Die Erfindung des Unsichtbaren*, (*El descubrimiento de lo invisible*), libro de autor, Fotohof Edition, Salzburgo, p. 36.



Fig. 7: **Michael Wesely**, *Zabriskie Point, Death Valley, California*, (1999-2000) de la serie “*American Landscapes*”.

2.2 Tiempo y luz/Sonido y experiencia: Lo invisible en John Cage - *Organ/ASLSP (As slow as possible)*

2.2.1 El tiempo y nuestra concepción de la realidad

La realidad y el tiempo son *per se* dos construcciones a las que nos enfrentamos. La primera es la creencia, la aceptación y la presunción de que existen incuestionablemente cosas como el tiempo, el recorrido, el desarrollo y el cambio sólo como partes unívocas de un proceso lineal. Segundo, que nuestra idea del tiempo (circular o lineal, como quiera verse) tiene que ver con nuestro entendimiento de la realidad.

El sentido común nos lleva a pensar que hay algo llamado “tiempo”, o por lo menos eso hemos aprendido en el tiempo de la niñez, porque nuestra sociedad funciona eminentemente a partir de códigos temporales, permanentes o cambiantes. En oposición a eso, se puede decir que, por ejemplo, en África, no existe un marco lineal del tiempo como en el mundo occidental. No se produce en un contexto así una orientación temporal, cronológica como en el caso de nuestras culturas: la mayor parte de las personas no necesita ni usa un reloj. Un aparato así o la idea de “tener” el tiempo tiene que ver, en este lugar del mundo, con el poder y el control. Un reloj es un elemento de prestigio. En Ghana, por ejemplo, los reyes de la tribu de los *Ashanti* son orgullosos poseedores de una de estas pulseras.

Nuestra diferenciación occidental del tiempo - la existencia de un pasado, un presente y un futuro en tres diferentes “espacios” o fracciones del tiempo- nos lleva a la idea de que existe algo conocido como “la línea del tiempo”. Lo que experimentamos *ahora* lo describimos como una parte minúscula (*Augenblick-instante*) de lo que ocurre en nuestra contemporaneidad, nuestro presente. Lo que se encontraba antes, lo llamamos *nuestro pasado*, y lo que no hemos vivido todavía lo denominamos *futuro*.

Con estas construcciones de división del tiempo se forman, interesantemente, nuestras preocupaciones y problemas. Los problemas del pasado se llaman entonces *depresiones* y los del futuro, *miedos*. Quizás no existirían estos obstáculos si no pensáramos en ellos de manera tan estrecha y cerrada a la reconstrucción.

Dos tendencias de pensamiento influyen y fundamentan mis reflexiones. Una de ellas son los postulados del físico británico Stephen Hawking acerca del tiempo, el espacio como dos elementos inseparables y que constituyen la realidad. “El tiempo tiene una forma”, dice²⁰ (Fig. 8), y el futuro y el pasado podrían suceder *al mismo tiempo*, como en el caso de una fuente cuyos lados miran a lados opuestos. Para el físico no existiría obstáculo alguno, de tener la técnica suficiente, para viajar en el tiempo como quien lo hace por la tierra y el aire.

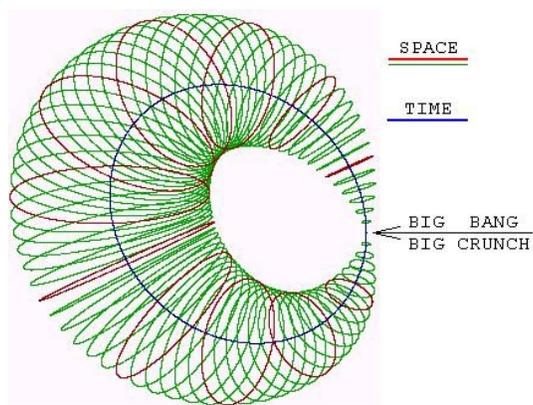


Fig. 8: Una ilustración de la forma del tiempo encontrado en <http://images.google.com.mx/images?gbv=2&svnum=10&hl=es&q=Stephen+Hawking+Zeit>, 19 de septiembre 2007.

Otra postura, de orden ancestral es la del budismo. Para esta religión y práctica, pasado y presente no

²⁰ Stephen Hawking (2001), *Das Universum in einer Nussschale (El universo en una cáscara de nuez)*, Ed. Hoffmann und Campe, Hamburgo, p. 49.

tienen importancia moral ni existencial. Dicho de otra manera, pensar en antes o en después no tiene ningún sentido en la búsqueda de la plenitud o la salud espiritual. Sólo la percepción directa del instante presente es la clave de un *vivir en conciencia* y en la felicidad. Una práctica que deviene de esto es la meditación *Vipasana*, como ejercicio de abstracción de tiempos y espacios consensuales. La dislocación temporal-espacial se produce por medio de respiración con el fin de intensificar y entrenar la capacidad de atención y concentración.

Realmente, lo que de hecho experimentamos con las condiciones o situaciones, son transiciones fluidas, como una corriente de viento de un lugar a otro, más que vivir las categorías definidas de presente, pasado y futuro. Me refiero a una ponencia de Elena Esposito²1 en el Congreso “La sociedad como pasión” en torno al sociólogo alemán Niklas Luhmann, realizado en la ciudad de México en el año 2007. En esta ponencia, *Zeitmodi (I modi del tempo)* los polos de *la línea del tiempo* son flexibles y pueden tocarse en diferentes momentos. Pasado y presente pueden vivirse y confundirse como cualquier elemento vivo. Basta encontrarse con cualquier oración en el lenguaje, donde ya hace tiempo se ha asumido la posibilidad de convivencia de tiempos diferentes: *Quisiera un café, o Debería haberle dicho que viniera mañana*.

Mientras menos pudiéramos vivir bajo condiciones y normas sociales occidentales, más nos daríamos cuenta de que perdemos el sentido *natural* del tiempo y el espacio: los días y las noches como reguladores de la vida y la actividad en todo orden. La única orientación sería entonces percibir la diferencia entre la luna y el sol, y la repetición de sus ciclos, generando una vivencia circular.

A través de la “invención” del tiempo y su significación, el momento y el instante han ganado importancia y asimismo predominan en nuestra concepción de verdad, nuestra concepción de realidad. Cuando se inventó la fotografía y la posibilidad de *captar momentos* a través de *snapshots* fue concreta, comenzó una era que habría de cambiar nuestra imagen de la realidad. Lo poco que tienen que ver estas fotos con la realidad, podemos demostrárnoslo simplemente con los feos retratos para pasaporte o identificaciones que nos sacamos y cuando nos preguntamos qué tienen ellos que ver con nosotros.

¿Por qué o cómo es que existe una conexión tan fuerte entre el tiempo corto o momentos rápidos y la supuesta asunción de una representación de la realidad? ¿Por qué hay una suerte de fascinación respecto de lo efímero o de los condicionamientos efímeros de una mirada por un instante? Esto sólo

2 1 Elena Esposito (2007), “Zeitmodi - I modi del tempo” (“Modos temporales – los modos del tiempo”) en *Memorias del Congreso Luhmann 2007*, Universidad Iberoamericana, México (todavía no publicado, citado con autorización de la autora).

puede tener relación con el miedo al pasado y también con la idea de que el tiempo es algo o es comprendido a través de un pasado de forma lineal. Si es que hay otra manera de entender o vivir el tiempo, por ejemplo, como una forma en constante cambio de eventos que se mueve en forma circular o lineal o cualquier otra, que no pudiéramos describir, cambiaría nuestra relación con él. La sensación de tener que retener algo o alcanzar algo que aún no encontramos, parece en esta idea algo completamente innecesario.

Dos ejemplos extremos, en el área del arte, juegan con esta construcción del tiempo. Ellos son los trabajos de dos artistas con los que me siento relacionada. Uno es el fotógrafo alemán Michael Wesely, a cuya obra me referí en el apartado anterior, que hace fotografías de largo tiempo de exposición y que da en sus tomas a los procesos “su debido tiempo”. El otro es el compositor y músico John Cage que, inspirado en la sabiduría *Zen*, una corriente japonesa del budismo. Cage experimenta con silencios prolongados y la composición e interpretación aleatoria de melodías que integran sonidos musicales y no musicales. Precisamente el aspecto temporal de su obra es el que más se relaciona con mi trabajo. Un buen ejemplo de esto es la obra “Organ² / ASLSP” (2001). Dentro de sus instrucciones de uso, ha detallado los términos para el tiempo de ejecución: *As slow as possible* (“Tan lento como sea posible”). La ejecución original de esta obra duraba aproximadamente media hora. La que se lleva a cabo en este momento en Halberstadt, Alemania, se efectúa a lo largo 639 años. El concierto de órgano comenzó el 5 de septiembre de 2001 en la iglesia San Burchardi (Fig. 9). Por los 17 meses iniciales, sólo hubo un silencio escrito como introducción a la pieza. El próximo sonido a ser escuchado va a ser en julio del 2008.²



2 2 Información encontrada en la pagina web www.john-cage.halberstadt.de el 15 de abril 2007.

Fig. 9: La iglesia St. Burchardi en Halberstadt, fotografía con cámara oscura (90 min de exposición) de **Bärbel Müllemann**, 2006.

Estos dos artistas marcan de alguna manera para mí y para la historia del arte dos momentos definitorios de uno nuevo. Marcan una división entre el modelo clásico, representacional del mundo exterior, donde la belleza nace de la forma perceptible por el sentido humano y el de las postvanguardias, del arte conceptual, en el que la misma belleza nace de la idea y de la trascendencia del sentido de lo humano. La diferencia es sutil y radical a la vez: la primera se entiende y se disfruta por medio de lo aprehensible y comprensible; la segunda por medio de lo infinito, lo invisible y a veces lo imperceptible. Es esta última manera la que permite que podamos entender *una fotografía de lo invisible*.

2.3 David Lynch: los territorios del tiempo

Si dividimos el mundo en dos categorías del *ver*, como son lo *visible* y lo *invisible*, encontramos en esta diferencia dos construcciones. Hacemos y vivimos en la diferencia de pensar en un mundo real, en los elementos, en las cosas, en lo concreto, en lo que llamamos “el realismo”, “el materialismo”, cosas que hablan de lo visible. La pregunta correcta para encontrar esta dimensión es “¿qué?”, o más bien “¿qué vemos cuando vemos?”.

La otra dimensión de ver y pensar las cosas en el mundo deviene históricamente después en una importancia de ver, no lo real, sino lo invisible. Este cambio se da en el paso paradigmático de la ciencia, del positivismo al constructivismo. Cabe señalar que no me refiero al constructivismo como la tendencia artística que se dio en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial, sino a un cambio de modelo epistemológico en la ciencia. Ambos términos (correspondientes a arte y ciencia, respectivamente) son homónimos mas no necesariamente similares, ni con idénticos formas, fines y contenidos.

El positivismo se encargó de modernizar “a toda costa”. Esta afirmación es verdadera en el sentido de que el *avance* y el *progreso* eran los lemas de movimiento de una *línea de cambio*: la versión actual de una cosa anulaba a la anterior. El tiempo se entiende así como una línea de sucesos, y éstos, como meras relaciones vectoriales entre puntos de factibilidad o probabilidad en momentos en el mismo tiempo. El positivismo y su ampliación en el positivismo lógico, defendido por Karl Popper, podrían decir que mi definición de positivismo carece de sentido y lógica, si es analizada más allá de la

construcción verbo-gramatical de mis oraciones. Para el positivismo es verdadero decir “está lloviendo ahora” mas no decir “Dios existe”, ya que lo segundo no tiene realidad en el mundo de los sentidos, de lo aprehensible empíricamente.

Por otra parte, el constructivismo como posición teórico-epistemológica, y las posiciones que devienen de él, como el *deconstructivismo*, plantean que el mundo se constituye a través de la multiplicidad de perspectivas y de tiempos. Toda construcción o toda proposición de la realidad es susceptible de ser verdadera, a partir del hecho de que la realidad misma se construye a partir de diferentes cuerpos argumentativos y lingüísticos (en términos de la articulación verbal de un fenómeno). *La realidad se construye entre todos, y no todos debemos aprender cómo es una sola versión de la realidad*, parece decir esta corriente. Para el pensamiento constructivista, la realidad a la que se enfrenta el observador de un fenómeno es en cierta medida “inventada” y estimada por él. En el pensamiento constructivista puede ser verdad decir “Está lloviendo ahora”, como “Dios existe”, como “Dios no existe”. Ninguna proposición anula a la otra y el sentido se puede construir en la misma oposición no lógica a nivel empírico.

El *deconstructivismo*, del punto de vista de Deleuze y Guattari funciona en un nivel de los paradigmas contemporáneos del conocimiento: el *rizoma*, una red de conexiones infinitas e infinitamente cambiantes, es el modelo metafórico por medio del cual Deleuze y Guattari describen la constitución del mundo en tiempos y espacios múltiples y simultáneos, donde una cosa puede ocurrir en un punto al mismo tiempo que en otro. Se difuminan entonces las fronteras de lo real, de la misma manera como nuestra sociedad globalizada hoy se comunica. La mentira y las probabilidades de mentira con respecto a la realidad son múltiples y múltiplemente efectivas en términos de su verdad.

Según el paradigma de la modernidad nuestro interés está más cercano a lo “fluido”: el paisaje, el proceso, el movimiento. Para llegar a esta interpretación del mundo, no importa qué es lo que hay. Ya no existe una idea de la realidad única. Hay múltiples realidades y construcciones de la misma, simultáneamente. La cuestión de la representación de la realidad cambia a un “¿cómo?”. El objeto de nuestro interés en la modernidad es el proceso a través del cual algo se lleva a cabo. La pregunta del “¿cómo?” lleva necesariamente a la necesidad de una ruptura. Podemos transformar el mundo en la medida en que lo cuestionamos, sin necesariamente buscar la revolución, sino por cómo formulamos el enunciado. “¿Cómo vemos lo que vemos?” alude *per se* a una transformación de la cosa que vemos para apreciar su proceso, y someter a éste a su validación frente a múltiples posibilidades simultáneas,

como en una lógica arbórea de pensamiento. Muchas ramas nos pueden conducir entonces al tronco.

Estos dos paradigmas de la ciencia y el conocimiento, que llamamos positivismo y constructivismo, son similares a las ideas de una estética clásica y una moderna. Son categorías que funcionan también en el lenguaje cinematográfico: uno funcionando en el cine de acción, (“¿qué es lo que pasa?”) a otro de registro del tiempo, de “imagen-tiempo” (“¿cómo pasa lo que pasa?”).

Según Lauro Zavala²³ podemos entender el universo narrativo a través de paradigmas epistemológicos. Estos paradigmas corresponden a por lo menos tres tipos de laberintos: univariario (un problema-una solución-una línea del tiempo), arbóreo (un problema, múltiples soluciones-múltiples líneas del tiempo) y rizomático (muchos problemas-muchas soluciones-muchas formas de tiempo diferentes que se entrecruzan como en una maraña). El laberinto univariario corresponde al paradigma clásico del conocimiento, mientras que el arbóreo al moderno y el rizomático a uno posmoderno.

Mientras la narrativa clásica se ocupa de la representación mimética, la moderna es anti-realista en el sentido de que cuestiona el modelo de representación y el soporte. De esa manera, géneros de narrativa/plástica/cinematografía/etc., que responden a estos respectivos modelos serían el realismo pictórico y las vanguardias modernistas. En cuanto al modelo posmoderno, nos encontraríamos con un híbrido de representación y antirrepresentación.

¿En qué tiempo vivimos ahora? En el cine posmoderno hay por primera vez el intento de reunir los dos tipos de imágenes (representacional vs. anti-representacional) en un juego abierto. Se va más allá de una experiencia simultánea del tiempo, como lo conocemos en el cine moderno. En el cine de un modelo posmoderno podemos ver múltiples tiempos, los sucesivos y los simultáneos, sin interrumpirse, sino generando un tiempo múltiple y sinérgico. La pregunta sería “¿cuándo?” o “¿cuándos?”.

Para Deleuze, de acuerdo con Fahle²⁴, el tiempo existe en una identidad paradójica entre desaparecer y establecerse, como lo experimentamos en el sueño o en los recuerdos o proyecciones: todas las cosas que no existen bajo una ley del presente.

¿Cómo nos imaginamos el futuro del cine y de esta relación entre imagen-movimiento e imagen-tiempo? Si analizamos un ejemplo de David Lynch, podemos encontrar una mezcla entre los dos tipos

2 3 Zavala, Lauro (2004), “Semiótica Intertextual” - Notas de curso del Área de Concentración en Semiótica Intertextual de la Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco, México D.F., p. 70.

2 4 Fahle, Oliver (2005), “Der Film der Zweiten Moderne” (“El cine de los segundos modernos”), Universidad de Jena, encontrado en <http://www2.uni-jena.de/philosophie/medien/Skript.Vorl.ZweiteModerne.doc> el 17 de julio 2007.

de imágenes, al mismo tiempo, y construcciones paradójicas del tiempo: una narrativa que se construye como los agujeros de gusano en una manzana y las impredecibles rutas que varios construyen en este globo. Los viajes y las rutas de los caracteres del filme se mueven como en un universo de múltiples tiempos y recorridos simultáneos, como funcionando de acuerdo al modelo teórico de Stephen Hawking en *El universo en una cáscara de nuez*.²⁵

Ya no existen categorías polares. Ya no hay una narración o no-narración, ni hay algo lineal o no-lineal. No se puede explicar así este mundo. En la última película de Lynch, *Inland Empire* (Estados Unidos, 2006), (Fig. 10), podemos ver algo que nos confunde y nos hace sentir algo que no podemos controlar: un terrible miedo que tiene que ver con una autorreferencia, que hoy en día ya no existe. La coexistencia de miedo, lo incontrolable, y la posibilidad de crear algo nuevo, de romper las fronteras de auto-control del ser, nos permiten crecer con nuestra personalidad y encontrar otros niveles de ella. Todas las películas de Lynch, y mucho más la arriba mencionada, nos confrontan con todo eso en una hipnosis real-fílmica en extremo profunda para crecer y ver en nuestro “*Inland Empire*”.



Fig.10: Fotogramas de la película “Inland Empire”, 2006. La multiplicidad de tiempos se puede ver en estos recortes de la película. Cada una de las fotos corresponde a un “mundo” dentro de la película, a un ámbito o nivel espacio temporal con una disposición enunciativa y reglas de juego propias. La frontera, o la línea de paso de uno de estos mundos al otro, es tan difusa como la de sueño y vigilia en nuestro mundo, o más bien: difusa como las fronteras entre los diferentes niveles de sueño y entre los diferentes niveles de concentración en la vigilia.

Esta “zona fronteriza” y difusa entre los diferentes niveles de la realidad se mueve, desde la perspectiva de Deleuze, en un ámbito de “diferencia interna” (o la concepción de que algo *es* en su diferencia de todo aquello que *no es*). Los elementos de la narrativa, de acuerdo con esta idea, se confrontan siempre a sí mismos, anulándose, perdiendo la envoltura del signo y conduciéndose a su corporeidad. El lenguaje al que nos enfrentamos entonces es una suerte de “empirismo abstracto”: la imagen, en cuanto pierde el objeto de representación, se vuelve objeto, se puede volver experiencia. Hay un salto en el vacío significativo, en la carencia de referentes. La representación desaparece en el mismo momento en el que el objeto es presentado. Ese salto en el tiempo y el espacio es el objeto, y cualquier movimiento en esas dimensiones de la realidad es experiencia pura.

2 5 Hawking, Stephen, *op.cit.*, p. 69.

Lo abstracto, como el cuerpo, no explica; pero debe ser explicado, y la cuestión es no redescubrir lo eterno o universal, sino encontrar las condiciones en que algo nuevo, un enunciado tercero, se produce. Este nivel depende del espectador, en cuanto generador constante del significante: el filme es sólo narrativa desde que el que mira toma una posición, perspectiva y dialoga con el tiempo y la dinámica de las imágenes, de la misma manera como en un modelo pedagógico o terapéutico constructivista el alumno o el paciente construye su propio universo y reglas de juego.

Funcionar en esta forma de narrar a través del ver es funcionar en una gramática de la imagen abstracta encontrándose con la corpórea, en la auto-referencia para la interacción con los horizontes de la historia. Lo observado adquiere una identidad, y por lo tanto la generación de un idiolecto por medio del cual se autorreconoce y se efectúa independientemente de la norma.

Lynch se ve determinado por una “maquinaria del deseo” fundamental en el cine contemporáneo: el motor no es la representación o la compenetración de un espectador con las acciones, experiencias y cosas que rodean y se ven manipuladas por un personaje. Las imágenes y el traslape directo con las sensaciones que implican y toman independencia de ellas, son una sustitución del viaje hipnótico de un espectador en camino del descubrimiento de otra realidad. Y en ese camino cada quién escoge su ruta y vehículo. Por ejemplo, en “Inland Empire”, como denotamos en las fotografías de más arriba, existen varios hilos narrativos simultáneos, constituidos por diferentes *narradores* (en el sentido de puntos de vista implícitos en una narración que dan cuenta de sucesos en tiempos y espacios determinados). Cada uno de estos narradores se genera en un diálogo con el espectador, en la medida en que es éste último el que los posibilita en su existencia. Un hilo narrativo se constituye por la emulación de un *show* de un solo escenario, típico de la televisión de las décadas de 1950 y 1960, en los que personajes y escenarios sacados de la familia nuclear modelo americana, con cabezas de conejo, reciben llamadas del “exterior” – donde la acción de la película ocurre -, en las que se solicita ayuda o consejo, etc. La impavidez de estos personajes se confabula con la del espectador: no reaccionan. Sólo pueden reaccionar en el sentido de que siguen generando la trama desde su pasividad. El enunciado de este hilo narrativo, que se presenta en el filme de manera esporádica y repetida, es polisémico, desde su provocativa estética. Puede significar todo lo que queramos y contarnos de la historia la parte que queramos escuchar y ver.

Detlef B. Linke propone, acerca de nuestra contemporánea forma de percibir y leer la realidad: “El mundo que conocemos no es construido por parámetros absolutamente abiertos y objetuales, sino que

está determinado por nuestros deseos, ganas e impulsos, es deseado por nuestra persona”²⁶.

¿Qué construye el espectador en el silencio y oscuridad de la sala de cine? ¿Cómo se completa la realidad a través de nuestros impulsos y nuestra arqueología espiritual? Lo que se construye es una realidad compuesta de texturas, paños de tiempo y espacio que van formando infinitos paisajes mentales en transformación: el juego con nuestra estructura primaria o arcaica para el auto-reconocimiento en el tiempo y el espacio.

Cuando esta estructura se mueve en un ámbito de infinitas relaciones, construidas a través de la imagen en el tiempo, nos movemos nosotros también en un universo de formas que van cambiando junto con las motivaciones corporales que van generando. Se le puede llamar a esto una narrativa de lo corpóreo, una especie de danza carnal con la imagen. En ella no hay una frontera definida entre el ser y el desear, o el ser y el temer, el ser y el no-ser, nuestra construcción de nuestra identidad y nuestra animalidad. Ambos polos se interrelacionan, y entonces lo que se me narra es aquello que corpóreamente estoy experimentando. En ese diálogo de sordos se va generando una historia ante los oídos.

Cuando se difuminan las fronteras entre ambos dominios, se generan líneas de fuga, especie de proyecciones de la territorialidad de un campo de acción a otro. Es como cuando las naciones trascienden a sus estados, o sus jurisdicciones territoriales: se vuelven indefinibles, difusos, más allá de normativas de inmigración o adquisición e intercambio de territorio. El espectador de esta escena se vuelve entonces un navegante entre la “*Terra Cognitae*” y la “*Terra Incognitae*”.

A nivel formal, es posible identificar en esta “óptica-plástica” de Lynch elementos de este vagar en la frontera difusa e indefinible de lo real y lo no real: velocidades extremadamente lentas de acción, o juegos de estas velocidades con otras más rápidas, el silencio como espacio de evocación de lo invisible, el murmullo que nos da paradójicamente la clave fundamental de revelación del misterio, detrás del diálogo principal, justamente en su posición subalterna. Otro tanto es hecho por los enfoques y desenfocos como recursos de reorganización constante de los sujetos casi inmóviles en el espacio.

Estos juegos retóricos constituyen un diálogo de líneas de fuga, de haces de luz u oscuridad que emergen de las grietas del modelo tradicional de narración. Se constituyen entonces en planos muy cercanos, altos contrastes sonoros y lumínicos, “fallas” de enfoque y producción de autorreflexividad.

²⁶ Linke, Detlef B. (2001), *Kunst und Gehirn: Die Eroberung des Unsichtbaren*, (*Arte y cerebro: la conquista de lo invisible*), RoRoRo, Hamburgo, p. 79.

Es decir, de la misma manera como el hipnotizador despliega y deja fluir el sinsentido corriente y común del lenguaje, meter lo visible en el torbellino de la confusión, para esconder y llevar a lo fundamental: el susurro, el gesto, la mirada, los verdaderos motores de la acción, instinto y pensamiento humanos. Como la idea de Detlef B. Linke o Christo (Fgs. 11, 12) de *cubrir para ver más*: “El interdicto/la prohibición visual permite no sólo al pensamiento, sino también a las imágenes, moverse en un plano de libertad de uso dentro del ámbito de la cognición en general”²⁷.



Fig. 11: **Christo y Jeanne-Claude**

Cortina del valle

Rifle, Colorado, E.U.A.

1970-1972

Tela de nylon, cuerdas de acero y cemento.

111 x 381 m.

Detlef B. Linke comenta al respecto de la obra: “Junto al edificio del Reichstag, y un puente sobre el río Sena, Christo y Jeanne – Claude despojan a diferentes paisajes de su vista normal, y a través de ello, los han llevado al centro de la atención del público”.

²⁷ Linke, Detlef B., *op. cit.*, p. 100. En el original se dice en alemán: “*Das Bilderverbot macht nicht nur das Denken, sondern auch die Bilder frei zur Verwendung in allgemeiner Kognition.*”



Fig. 12: Christo

Over The River, Project For Arkansas River, Colorado

(“Sobre el río, proyecto para el río Arkansas en Colorado, E.U.”)

Dibujo de proyecto 1998.

En dos partes: 244 x 106,6 cm y 244 x 38 cm

(96 x 42” y 96 x 15”)

Lápiz, carboncillo, pastel, lápiz de cera, con base en fotos de Wolfgang Volz y mapa topográfico

Fotoografía: Wolfgang Volz, ©Christo 1998.

Dice Lynch²⁸, un director cercano a la meditación trascendental: “Yo no cuento solamente historias, sino que trabajo con abstracciones. El cine puede secuestrar al espectador para llevarlo más allá de su mundo intelectual. Ahí tiene que confiar en su intuición. No se trata de entender algo, sino de experimentarlo. (...) ¡La confusión (como en la hipnosis) puede ser algo muy estimulante! (...) Mientras más abstracto sea el filme, menos entenderá el espectador, eso siempre ha sido así. Pero yo creo que los espectadores entienden mucho más de la última película “Inland Empire” de lo que creen. Y estoy convencido que ahora estamos viviendo un tiempo de cambio. (...) Muchas de mis ideas desarrollan una vida propia, y ni yo mismo sé de dónde vienen ni adónde. Quizás vienen a mí. O quizás vienen al espectador. O quizás el espectador tiene que buscarlas”²⁹.

²⁸ Beier, Lars-Olav & Borcholte, Andreas (2007), “Hollywood verliert an Macht“ (“Hollywood pierde en cuanto a poder”), en la sección de cine del semanario alemán *Der Spiegel*, Hamburgo, N° 16, p. 192. Traducido por la redactora de este ensayo.

²⁹ *Op.cit.*, p. 193.

El entendimiento de Lynch del ser en el mundo tiene que ver con su relación con la meditación trascendental. Su idea de encontrar mucho más de lo que esperamos en lo profundo del inconsciente, para crear un mundo nuevo, tendría que ver con una parte de su mundo privado. Es más, con una visión de la vida y un proyecto de realidad, a partir de un modelo psicoterapéutico como la programación neuro-lingüística y el modelo cultural americano (en ambos) cada uno es responsable y libre de hacer el mundo que construye para sí mismo, y esto confirma la hipótesis de que el mundo es re-creable por nuestra acción y volición individual.

El trabajo de Lynch se relaciona con el mío en el ámbito de la disolución de fronteras (Fgs.13, 14): mientras en lo filmico esto se da en la lentitud y la velocidad de las acciones, o la ausencia o múltiple presencia de sonidos, y sus consecuencias en lo visual, en la fotografía con cámara oscura se procede a jugar con los tiempos de exposición, y los ruidos y silencios de la reproducción fotográfica. No hay un delineado claro de las figuras, no hay una frontera de lo que es visible de nuestro ser. El caso de mi trabajo con retratos es un ejemplo de la representación en la no-representación: la sustitución que hace la imagen de sí misma, su abstracción.



Fig. 13: "Catalina", *polaroid*, exposición de 20 min, 2006
Fotografía de la serie "Entremundos – realidades del YO", 2006.

En mi último trabajo (Fig. 14), de paisajes, traté de llevar la identidad móvil del sujeto hacia un espacio, también en movilidad. Curiosamente el resultado sobrepasó a la narrativa propia de cada imagen. Cada una comenzó a dialogar con la otra en un idioma particular, como sucede en la superposición y transposición de imágenes en el lenguaje cinematográfico, en que una cosa sucede después de la otra, y en ese tiempo de sucesión construyen una línea del tiempo, un sintagma.



Fig. 14: Fotografías de la serie "Deep blue", 2007.

Las imágenes resultantes de esta exploración, que podríamos llamar tentativamente “ser en el tiempo”, funcionan dentro de una dinámica de la misma abstracción que hay en el lenguaje, o en un juego de memoria. Las relaciones de las figuras que construyo con un mundo exterior parten de su interacción lingüística aislada del exterior, e inserta dentro de sí misma. El idiolecto que podría yo producir en la soledad es una sustitución directa de lo que sucede fuera del mundo que yo delimito. La imagen entonces se vuelve tiempo en sí misma y construye un tiempo de la serie en la interacción, su “montaje”. La diferencia que hay con el lenguaje filmico es su *quietud*, su estaticidad intrínseca. El ojo y el movimiento del espectador en el espacio que se genera en lo difuso y lo desconocido convierten esta quietud en movimiento. Mi intención es desde ahí la generación de un ambiente de texturas móviles.

2.4 Cualidades de la representación visual de la realidad con la cámara estenopeica: espacio, forma y tiempo en el autorretrato

La cámara estenopeica propone distintos elementos que se aproximan a cuestionar nuestra idea de realidad. Estos elementos parten en lo técnico, material y concreto de la fotografía, y la estenopeica en específico, para avanzar hacia sus implicaciones filosóficas y para las ciencias humanas. Conceptos claves en esta relación son los elementos de tiempo, espacio, forma y objeto.

Existe una idea consensuada en cuanto a la relación especular, indexical entre fotografía y realidad. Esto quiere decir que el objeto fotografiado tiene, por acuerdo, un ancla en la fotografía. Lo que vemos como un paisaje en una fotografía, dice la convención, es el paisaje al cual la fotografía remite, en términos de forma, luz, espacio, tiempo. En ningún momento pensamos en que la fotografía de ese paisaje es una creación, una simulación de lo permanente en el objeto, a través de la captación veloz de un solo instante.



Fig. 15: “Teo”, impresión digital, 2005

Por ejemplo, en esta imagen “Teo” (Fig. 15), podemos ver que es posible reconocer a la persona que ha sido fotografiada. ¿Por qué? La estaticidad de la imagen ha permitido que el contorno de su figura se reconozca de la misma manera en que se supone realmente vemos a esa persona en la vida cotidiana. Un instante de la realidad de esta persona nos habla de su realidad en lo permanente. El objeto mantiene, de acuerdo con esta regla, una relación con lo que se representa del objeto. Es una fotografía y eso nos dice que es un espejo de lo real, hablando solamente de un instante de esto. Si se presenta esta fotografía al lector convencional, que pudiera conocer o no al objeto (un joven), puede este lector convencional con facilidad reconocer que se trata de un joven, de la fotografía de un joven. Y puede decir también que la foto “está bien” porque pueden reconocerse estáticamente las cualidades visuales que nos describen convencionalmente a un joven.

¿Qué es lo que pasa cuando este registro temporal no es instantáneo (en este caso, una fracción de segundo)? ¿Qué pasa cuando la velocidad de exposición aumenta, aunque el objeto sigue siendo el objeto fotografiado? Captamos un momento de la realidad, ya no un instante. Se alteran forma, tiempo, espacio del objeto en la fotografía, sin que el objeto haya dejado de ser el objeto. Sigue siendo un joven, aunque las cualidades visuales que permiten reconocerlo ya no se dan de forma tan inmediata (Fig. 16).



Fig. 16: “Teo desapareciendo”, impresión digital, 2005

La alteración del tiempo de exposición cambia las cualidades visuales de la forma del objeto y del espacio en el que se desenvuelve. No es posible decir que el objeto ya no sea el objeto. Él sigue estando ahí, frente a la cámara, mientras se toma la fotografía. Sin embargo, quizás lo que más tiene importancia, ya que su contorno no está tan enfocado, es el proceso de captación fotográfica que se lleva a cabo. El efecto en el espectador será sentir el movimiento natural del tiempo que afecta las coordenadas espaciales del objeto.

¿Cuál de las dos fotos es más “real”? ¿Aquella en que la forma del objeto, gracias a su estaticidad, se ve perfectamente delineada, estática en el tiempo y separada de su espacio? ¿O es aquella imagen que es capaz de mostrarnos una huella del paso del tiempo, una huella del movimiento del objeto en el espacio?

Nuestra idea de lo real en la fotografía se ve relacionada directamente con la posibilidad de representación de objetos en el tiempo y el espacio. La forma “real” de los objetos para el que convencionalmente ve la fotografía es aquella forma en la que el objeto está abstraído del paso del tiempo (a través de la visualización de un instante) y de su forma en el espacio (a través de posibilidades de diferenciación del contexto por medio del enfoque).

2.4.1 La cámara estenopeica y sus posibilidades de juego

La cámara estenopeica es un instrumento de registro fotográfico, también llamado “Camera Obscura” o “Pinhole”, en relación a su rudimentaria estructura. Es el más básico instrumento de registro, en el sentido de que consiste en una caja que no permite el paso de luz del exterior al interior, más que a

través de un minúsculo agujero en uno de sus lados. Por ese hoyo pasará la luz para imprimir imágenes del exterior sobre una superficie fotosensible contenida en el interior de la caja.

¿En qué se diferencia una cámara estenopeica de una cámara fotográfica convencional? Principalmente en que no existe una maquinaria similar al mecanismo de obturación, y cualquier dispositivo auxiliar (lentes, filtros, etc.) se usa como una herramienta externa.

¿Cuáles son las ventajas de la cámara estenopeica?

La cámara estenopeica no utiliza un sistema óptico basado en la refracción, porque no hay lentes ni objetivos.

Hay una trayectoria recta de los rayos de la luz.

Todo aparecerá enfocado en la película.

La profundidad de campo es infinita.

La distancia mínima del enfoque es cero.

No hay distorsiones.

El tiempo de exposición en la cámara estenopeica es determinable de acuerdo a la voluntad del fotógrafo. Pueden ser varios segundos, minutos, horas e incluso existen casos de exposiciones de mucho más tiempo, como el caso de *Pacific Ocean at Santa Monica Pier* (Fig. 1), de Michael Wesely, tomada en una playa de Los Angeles, California, entre los años 1999 y 2000. El resultado es una imagen del mar en la que cualquier elemento asimétrico (una ola, un pájaro que pasa) se ve anulado en relación en la simetría del paisaje en el tiempo prolongado: Muchas líneas horizontales cuyo color y distribución recuerdan a cierta sustancia de no-cambio en el paisaje y donde los objetos que lo conforman nos permiten pensar en la diferencia entre lo visible y lo invisible, acerca de lo que puede verse y lo que se puede mirar. El espacio entre esas dualidades presenta ricos elementos de reflexión acerca de lo que es real y no es real en la imagen fotográfica.

La temporalidad de la exposición a la luz es un tema importante para la concepción que tenemos de la realidad. Con base en el tiempo se determinan las formas de los espacios y los objetos que se encuentran dentro de ellos. Se puede decir, siguiendo a Stephen Hawking, en “El universo en una cáscara de nuez”³⁰, que el tiempo tiene una forma visible, una trayectoria que permite dar forma al espacio. Desde ahí que tiempo y espacio se encuentren relacionados, pero no en una relación lineal (instante después de un instante, en un solo lugar), sino que cada tiempo se relaciona a cada espacio, y

30 Cf. Hawking, Stephen, *op.cit.*, p.49.

a cada situación, en la que el tiempo tiene una forma particular determinada por dicha situación y por dicho espacio.

Por otra parte, si no hay un espacio, no puede haber objetos. Objetos, tiempo y espacio se encuentran intrínsecamente relacionados. Asimismo, el aparato visual del ser humano, la cámara en sí misma, y los objetos a ser fotografiados, y el espíritu de todos ellos se encuentran en una relación temporal en un acto fotográfico: “La fotografía, antes de cualquier consideración representativa, antes aún de ser una imagen... pertenece en primer lugar, esencialmente, al orden de la huella... de la marca y del depósito”

³¹

Para Walter Benjamin, el aura de una obra de arte consiste en “una trama muy particular de espacio y de tiempo, la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar”³² Esta lejanía evocada por la obra de arte, esta posibilidad de remitir a un paisaje lejano-cercano, a un objeto extra-fotográfico, un objeto “a”, en palabras de Lacan, es lo que hace de la obra de arte algo bello. La posibilidad de presentar múltiples tiempos simultáneos en un sólo terreno con la ayuda de un uso virtuoso del lenguaje fotográfico: el tiempo de la foto, el tiempo de la lectura, el tiempo al que se remite...

“La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos, porque es un espacio elaborado inconscientemente que aparece en lugar de un espacio que se ha elaborado con conciencia. La fotografía con sus medios auxiliares, como lo es el obturador, (tiempos extremadamente largos o extremadamente cortos) hace patente el paso del hombre”³³ En el caso de la cámara estenopeica, no es posible determinar a ciencia cierta cuáles serán los límites exactos del cuadro, ni cuáles serán los tiempos de exposición. Se trata simplemente de una apuesta al aparato ocular de la cámara oscura, de un juego de interacción entre aquel componente temporal y espacial fundamental (la luz) y la caja que servirá de conductor.

Con *lejanía* se quiere decir que el tiempo y el espacio propios de la fotografía per se, como registro de un instante, hablan de un tiempo y un espacio que, coherente pero paradójicamente, no están ahí. En la medida en que existe esa relación, hablamos de una obra de arte; en la medida en que ese tiempo y espacio propios de la fotografía nos presentan un tiempo y un espacio de una realidad posible, que se

³ 1 Cf. Dubois, Phillipe (1986), *El acto fotográfico*, Paidós Comunicación, Barcelona, pp. 55 - 56.

³ 2 Benjamin, Walter (1973), “Discursos interrumpidos” en Adonaylo, Roxana, *La mirada en la fotografía estenopeica* encontrado en la pagina URL <http://www.elsigma.com/> p. 4.

³ 3 Idem.

puede captar a través del ver (fisiológico) y el mirar (la dimensión evocativa del acto de ver). Un mundo posible ajeno al mundo concreto y virtual de la fotografía se encuentra en la intersección entre lo consciente y lo inconsciente, como una deriva.

Esto tiene implicancias en el ámbito de lo que se registra, como en la forma resultante de un proceso creativo. Mediante la estenopeica la selección es al azar, el camino tomado, como la de la mirada del paciente en interacción con el psicoterapeuta, como la del fotógrafo en búsqueda del objeto que “es” en ese momento. Los resultados son resultados análogos a los de construcción de la realidad que hace la mente misma, jugando con múltiples tiempos, formas, objetos y espacios simultáneos en el diálogo con dicha realidad, para crearla constantemente.



Fig. 17: Fotografía de la autora de la serie: “Entremundos – Zwischenwelten: Realidades del YO”, “Teo”, impresión Fotografía *Polaroid* hecha con cámara estenopeica de gran formato, escaneada e impresa con C-Print sobre plexiglás.

Tiempo de exposición : 20 min
2006.

Los resultados concretos de una cámara estenopeica en el papel o la superficie que registra el proceso fotográfico no son sólo interesantes en términos de forma, como es apreciable en la imagen inserta más arriba (Fig. 17). Es también la forma de registro sin tiempo definido, ni relación “fiel” de la superficie a

la convención generalizada de construcción visual de la realidad, la que permite un juego con los elementos lumínicos intrínsecos del objeto para generar un resultado, así como un proceso, de ribetes místicos y de múltiples posibilidades evocativas.

2.5 Imagen - tiempo/Imagen - movimiento en retratos estáticos: el acto estenopeico

Registrar el tiempo y la memoria en los espacios y tiempos que constituyen una sociedad es en la segunda mitad del siglo XX tanto una herencia de lo cinematográfico proyectada en el arte, como el cruce de un umbral hacia la puesta en discusión de los términos en que la obra se constituye *en* el lenguaje, *para él y alrededor* de él.

Así como el lenguaje durante este período se transformó en el centro de la discusión para la estética y las artes, asimismo lo fue para las ciencias humanas y de la conducta; baste mencionar a Lacan y lo que pudiera llamarse una *gramática* de las relaciones de poder en la vida cotidiana y en la mente entendida como una construcción social. Desde ahí que la producción artística de la post-guerra incluyera como eje un cuestionamiento de las estructuras de construcción, producción y difusión de obra. Es así como la obra se pronuncia, se dice y se escucha en un circuito; más desde entonces.

Una de las discusiones más candentes dentro del arte actual y las ciencias en general es la relación sociedad-psyque-cuerpo. No se trata de un giro diametral en los temas de vigencia. Se trata de un paso lógico, un peldaño en una escalada de producción que hace un énfasis, quizás, en aquella faceta más inconsciente de la obra como producto.

En 1959 Marcel Broodthaers producía un filme collage llamado “El canto de mi generación”, ensamblado con base en documentales de propia autoría y de lo que hoy se llamaría “found footage” (“*metraje encontrado*”). José Luis Brea comenta la obra: “Aparentemente, no es sino un documento neutro y carente de toda pretensión artística específica. Se trata de registrar el tiempo, simplemente, de registrar una época, un momento congelado de experiencia colectiva. De memorizar, de alguna manera, el tiempo intersubjetivo, el tiempo compartido, el tiempo psicológico de una comunidad”³⁴.

3 4 Brea, José Luis (1959), “Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia” en Revista On Line *Acción Paralela* #5 en www.accpa.org/numero5/imagen.htm el 29 de junio 2007, p. 1 de 11.

Dentro de los siguientes trabajos del artista se encuentran la exposición de sujetos imposiblemente inmóviles –y en ello quietos- a una cámara de cine durante varias horas, así como la exploración del instante en un homenaje de 24 cuadros por segundo a la cinematografía y el rol del narciso en el artista: la firma del autor se compone en un montaje de un segundo.

Toda esta exploración del tiempo compone una melodía del silencio como ritualización de un acto en el que cumple un rol la memoria colectiva, entendida en la obra como retazos, sugerencias de un aspecto desconocido de la historia particular y la colectiva:

“(…) el más grande “acontecimiento” que en la órbita de lo visual, de la imagen, caracteriza a nuestra época es, precisamente, el del surgimiento de una imagen-movimiento, de una imagen-tiempo (para utilizar la expresión acuñada por Gilles Deleuze) (...)”³⁵ Considero esta idea como un eje en el proceso de elaboración de mis retratos con cámara estenopeica.

El silencio que toda obra de arte proyecta se compone de una exploración en aspectos de lo desconocido en juego con su transparencia. Diversos tiempos se encuentran en la composición de una imagen estática, de una aparente evidenciación de sus caracteres formales, para hablar de lo que no tiene forma en el ojo del observador.

Cuando entramos en el sujeto retratado como materia y soporte de la luz – aquella mínima y máxima unidad gramatical de la fotografía- necesariamente se proyecta una distancia desde el que mira. Esta distancia es propia del lenguaje fotográfico, así como es propia también de la distancia que lógica y formalmente está en toda interacción humana.

En mis retratos con cámara estenopeica de personas extranjeras (Fig. 18), expuse no sólo el soporte fotosensible a la luz por largos períodos de tiempo; los sujetos retratados se construyeron y reconstruyeron múltiples veces en períodos de veinte o treinta minutos ante ella. La experiencia de ser fotografiado por largo tiempo y la convención de estaticidad en un retrato – *shot* se mantenían en diálogo. Un componente caótico – nuestra animalidad y humanidad en el tiempo y los tiempos de nuestra convivencia- hacían que en este ritual la foto se fuera construyendo por capas, *dermis*.

Ésa es una primera etapa del trabajo. Tomar las fotografías. Una segunda etapa fue la de la construcción de lo que las fotos dirían, el discurso que se desprendería de esa ritualización. Las imágenes fueron

3 5 *Op.cit.*, p. 2.

movidas a un plano del lenguaje de una “pintura virtual”, en el sentido de que el escaneado de las fotografías no era un punto final. Intensifiqué los tonos oscuros de las fotografías con un programa de computadora, con el que también borré manchas del proceso de resolución de las placas polaroid, acentué los contrastes de cada una de las identidades en el juego de tiempo. Me encargué de reconstituirlas punto a punto en cada uno de sus entramados propios y particulares. Hice una sintaxis de lo que resultó de esa ritualidad.

Otro paso fue trasladarlas a un soporte transparente. ¿Qué mejor manera de hablar de las capas, pieles en el tiempo de cada uno de estos sujetos, que sobre una plataforma que permitiera una vez más el paso de la luz cuando otros las vieran? El plexiglás en este sentido se convirtió en un material que con su movilidad y propias dimensiones de perspectiva (un propio volumen) daría lugar nuevamente al silencio y al movimiento en juego con el espectador para develar los aspectos desconocidos de cada personalidad.

Todas estas etapas en el tiempo de elaboración fueron también tejidos, entramados en un proceso de atención a cada tiempo particular de cada retazo de obra. Así como materialmente el resultado – la obra fotográfica en plexiglás- es una red de luces y colores en sus propios múltiples tiempos, las semanas en las que trabajé en ellas, y los minutos que cada sujeto se expuso a la luz fueron capas de una misma estructura.

Detlef B. Linke expresa en una reflexión en torno a la memoria histórica del arte una idea que creo se relaciona muy pertinentemente con mi acercamiento a la verdad disuelta de cada personalidad: “El cerebro fue relativamente tarde incluido en la perspectiva (para describir la percepción y la verdad de un enunciado visual), y la metáfora de representación para la percepción y la verdad se limitó sólo al ojo. La retina era referida, en su funcionamiento, como una suerte de placa de plata granulada, similar a una fotográfica. El puntillismo tomó estas estructuras de funcionamiento como máxima teórica y construyó conscientemente imágenes como si ellas hubieran sido representaciones directas de lo que se presentaba en la retina. (...) ¿Se estaba llegando más cerca entonces a la realidad? Yo creo que se han postulado nuevas realidades (...) El cerebro es un sistema de representación encajonado, en relación a que la cuestión de cuál es la representación verdadera no puede ser respondida”³⁶.

36 Linke, Detlef B. (2001), *Kunst und Gehirn: Die Eroberung des Unsichtbaren (La conquista de lo invisible)*, RoRoRo, Hamburgo, p. 198.

La relación entre el cuerpo y el lenguaje, según siento y creo, en mis fotografías, se consume no sólo en el plano de lo indicativo, lo icónico (como decir: cada sujeto que no es el fondo es una persona porque tiene la misma forma de una persona), sino también en el plano de su construcción en el tiempo. El cuerpo se entiende así como una materia en movimiento y en cambio en el tiempo. El cuerpo se vuelve imagen en cada fracción de segundo que pasa; ahí pierde su forma y gana en potencial de eternidad.

Este punto es importante en el sentido de que las fronteras de lo que es el otro como sujeto fotografiado se definen per se en sus cualidades de memoria, lo que los demás recuerdan y perciben en cada cosa, recordándola en un diálogo permanente. ¿Podemos ver los rasgos de cada persona?

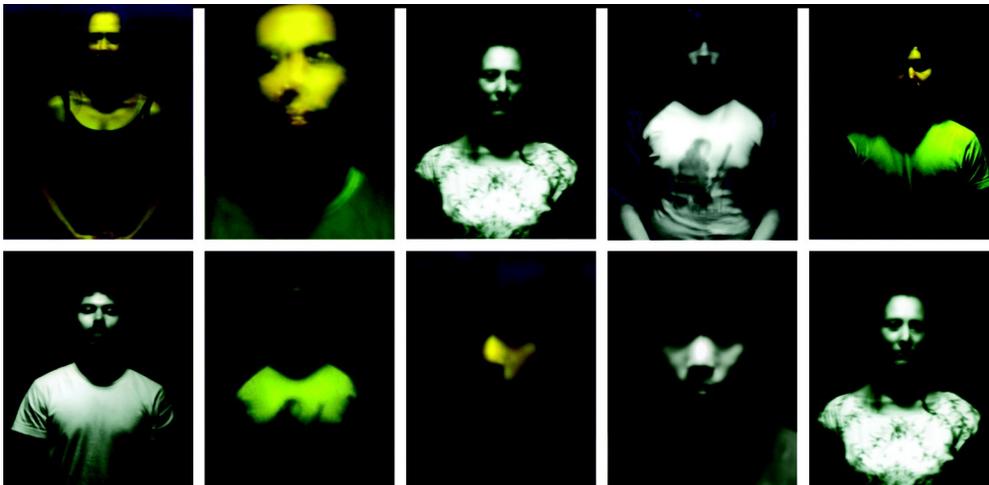


Fig. 18: Título del proyecto: “Zwischenwelten – entremundos, realidades del yo”

Autora: Annedore Meier

Serie de 10 fotografías en blanco y negro/color o con material *polaroid* tomadas con una cámara estenopeica de gran formato. Impresión por inyección de tinta sobre *plexiglás*. Cada fotografía es de 16 x 20 pulgadas.

1	2	3	4	5
6	7	8	9	10

1. Autorretrato, *polaroid*, exposición de 30 min, 2005
2. Alberto, *polaroid*, exposición de 20 min, 2005
3. Autorretrato, placa blanco y negro, exposición de 20 min, 2005
4. Teo, placa blanco y negro, exposición de 20 min, 2005
5. Oscar, *polaroid*, exposición de 12 min, 2005
6. Oscar, placa blanco y negro, exposición de 15 min, 2005
7. Teo, *polaroid*, exposición de 20 min, 2005
8. Teruaki, *polaroid*, exposición de 20 min, 2005
9. Teruaki, placa, exposición de 20 min, 2005
10. Autorretrato, placa blanco y negro, exposición de 20 min, 2005 (repetición de 3.)

3. Identidad y luz: retratos con cámara estenopeica

3.1 Posmodernismo y el estenopo: La disolución de las fronteras del yo en retratos con cámara obscura

En el momento en el que hablamos de posmodernismo, hablamos de una disolución de fronteras en todo ámbito: el disciplinario – el artístico, el cultural, el social, el político; y también de las concepciones que antes demarcaban de forma clara los límites del cuerpo, la obra y el yo.

¿Dónde estamos? ¿En qué nos encontramos? ¿Dónde comienza aquello que llamo “yo”? ¿Cuál es su tiempo y forma adecuada para la subsistencia? ¿Cómo debo actuar y verme para seguir siendo yo?

Así como nos hacemos esas preguntas en un plano de la observación, también nos las hacemos en la vida cotidiana en múltiples situaciones. Mi personalidad debe ser móvil, fractal, conteniendo distintas dimensiones de Anedore en diferentes contextos. Cada dimensión con su propia vida e infinitas conexiones apareciendo y desapareciendo.

De la misma manera como los procesos de globalización hacen que la cultura se mueva de acuerdo a distintas influencias de otras culturas, la manera en que nos construimos como personas no es estática.

Podemos entender de manera esquemática al posmodernismo como una forma de ver y construir el mundo como un rizoma: todo está relacionado con todo lo demás. Si en un modelo de laberintos, lo clásico se entiende como monocausal –una causa/una solución- y lo moderno como multicausal (múltiples causas y múltiples soluciones), en lo posmoderno los caminos de causas y soluciones son infinitos; significa más que ver las relaciones “duras” entre los elementos de un problema.

El rol del caos se erige entonces como la mayor posibilidad de orden y de entender los nuevos procesos de la cultura y el conocimiento: Gert Eilenberg, artista plástico, es tomado por Roman Worg, físico didáctico, con una cita de su trabajo titulado *Freedom, Science and Aesthetics* : “Precisamente esta mezcla de orden y desorden es fascinante, y además decisiva para esta nueva perspectiva – es típica de los procesos naturales (...) ¿Por qué los productos de nuestra tecnología, de todo el mundo tecnológico,

nos parecen no naturales, si son productos de la ciencia **natural**”(...) Él compara el resultado de la arquitectura moderna con imágenes de la naturaleza y resalta que las visualizaciones de procesos dinámicos provienen precisamente de modelos, y que en estos modelos el paralelismo de orden y desorden es típico”³⁷

3.1.1 Arte y rizoma: la convivencia de contradicciones

En el caso de un arte posmoderno, el caos es tanto una temática como un aspecto formal. Las diferentes tendencias que emergen desde el pop-art en la década de 1960, van introduciendo “variables caóticas” o “atractores extraños” en la forma de producir imágenes.

Ejemplos interesantes de estas posturas, relacionadas a una crítica de la postura moderna de imperialismo de lo unilineal, se concentran en dos obras. La primera es *The Babel Series*, un trabajo de la sudafricana Candice Breitz (Fig. 19), que se expuso en la bienal de Estambul de 1999 y consistió en siete monitores en lo que fuera antes una iglesia bizantina, siete monitores mostrando videoclips de música pop ajustados en un *loop*. Así podíamos ver a George Michael repitiendo la sílaba *me-me-me-me* y a Madonna *pa-pa-pa-pa* de la canción “*Papa don't preach*”, que son los primeros monosílabos que un bebé pronuncia en su intento por hablar³⁸.

3 ⁷ Eilenberg, Gert en Peitgen H.-O., Richter P.H. (1986), “The Beauty of Fractals – Images of Complex Dynamical Systems”, (“La belleza de los fractales – Imágenes de sistemas dinámicos complejos”) Springer, Berlin-Heidelberg, p. 179 en Worg, Roman (1993), *Deterministisches Chaos: Wege in die nichtlineare Dynamik*, (*Caos determinístico: caminos en la dinámica no lineal*), Mannheim, BI-Wissenschaftsverlag, p. 26.

3 ⁸ Véase Ratnam, Niru (2004), “Art and Globalisation – Documenta 11, Kassel, 2002”, (“Arte y globalización – Documenta 11, Kassel, 2002”), capítulo séptimo de *Themes in Contemporary Art (Temas de arte contemporáneo)*, New Haven, Yale University Press/The Open University, p. 302.



Fig. 19: **Candice Breitz** *The Babel Series* (1999) en <http://images.google.com.mx/images?hl=es&q=Candice+Breitz+Babel+Series>

El intento es irónico y habla de que videos que podrían ser considerados desde una perspectiva clásica como “colonizantes culturales” pueden contener elementos comunes a toda cultura, y que así cada cultura los absorbe en forma dialógica.

La segunda obra es una video-instalación del artista Wael Shawky, *Sidi el Asphalt's Moulid*, 2001: “Una cabina, con dulces egipcios, estaba a un lado de la habitación, y una pantalla mostraba un video, inicialmente de una bailarina del vientre y después de una mujer con un velo moviendo de un lado a otro su cabeza. Ella está siguiendo los movimientos de un santo egipcio, un así llamado “dervish girante”, que puede ser visto enfrente de ella (...) La música que después el espectador oye ya no es música tradicional egipcia, sino la canción “*Super Star*” del grupo americano de hip-hop Cypress Hill”.³⁹ En el video puede verse cómo el baile de la bailarina del vientre puede coincidir con una música que de acuerdo a un marco dual de pensamiento es frívola y de una tradición cultural dominante. Se sincretizan ambas manifestaciones culturales en una ironía que es *real* en términos visuales y de tema, en un juego dialógico con el espectador.

Si bien mi trabajo no coincide en forma precisa con estos ejemplos, lo que me parece interesante de

3 ⁹ *Op.cit.*, p. 305.

rescatar es que el cuestionamiento de los modelos rígidos de mono o multicausalidad se encuentran presentes y funcionan en una ilusión estética. Dos niveles de verdad, lo verdadero y lo falso, dialogan sin que la verdad de la obra se pierda, sino que se consolide. El enunciado que emerge de eso traspasa una idea que forma parte de una *realidad* dominante e incuestionable.

3.1.2 Retrato estenopeico y la ironía natural: caos y orden

El retrato se ha configurado en la historia de la fotografía como una forma de responder a la pregunta “¿quién y cómo es/fue esa persona?”. Los usos son diferentes, pero todos relacionados con el registro de la apariencia física de un personaje en un momento captado en un *shot* de fracción de segundo. Esto implica que las formas se encuentren estáticas y definidas en su contorno, y responde a una idea de que el instante representa de mejor manera una personalidad del sujeto fotografiado. Una sonrisa, una mirada quieta, un ángulo del rostro en un segundo nos da imágenes fijas de lo que la persona es en su eternidad. La apariencia de nuestro cuerpo nos parece siempre igual. En el caso de un retrato oficial, su registro nos convence de eso.

La imagen mental que construimos con base en este *shot* es estática, por ende. Las posibilidades de esa personalidad de trascender ese mapa mental son, lamentablemente, limitadas. La personalidad, si nos movemos en una perspectiva posmoderna, convive en un constante vaivén entre caos y orden, tiene una forma fractal.

En la mirada de una persona encontramos todas las posibilidades de caos. A cada momento una idea, una parte de su pensamiento consciente/subconsciente puede ser activado. Somos en el tiempo. Y todo lo que en el tiempo se produce integra nuestra personalidad.

Nuestra personalidad se construye en función de *schematas*⁴⁰ mentales, partes integrales de nuestra

4 ⁰ Véanse los conceptos de *emoción, memoria, síndrome del falso recuerdo* en Fiedler, Peter (2001), *Dissoziative Störungen und Konversion: Trauma und Traumabehandlung (Desórdenes disociativos y conversión: Traumas y manejo de trauma)*, BELTZPVU, Weinheim, Alemania. La propuesta de Fiedler es que en principio no existe ninguna *verdad* en relación con nuestra personalidad, ningún retrato fijo, ya que en cualquier interacción con el mundo creamos diferentes narrativas con respecto a él de manera inconsciente. Para usar un término posmoderno, generamos diferentes ficciones de manera constante en nuestra relación con el mundo, con el objetivo de perpetuarnos y sobrevivir en él, sin que esto signifique enfermedad. Creamos diferentes marcos para relacionarnos con nuestros diferentes mundos vivos.

memoria cognitivo-emocional. Estos *schematas* son marcos para relacionarnos con el mundo, que indudablemente se proyectan en forma estética, en nuestro cuerpo en el espacio. La propuesta de Peter Fiedler, quien usa el concepto de *schemata* es que en principio no existe ninguna *verdad* en relación con nuestra personalidad, ningún retrato fijo, ya que en cualquier interacción con el mundo creamos diferentes narrativas con respecto a él de manera inconsciente. Para usar un término posmoderno, generamos diferentes ficciones de manera constante en nuestra relación con el mundo, con el objetivo de perpetuarnos y sobrevivir en él, sin que esto signifique enfermedad. Creamos diferentes marcos para relacionarnos con nuestros diferentes mundos vivos.

En una foto estenopeica de retrato, con larga exposición de tiempo, podemos ver “realmente”, en un sentido irónico, estas diferentes dimensiones fractales de nuestra personalidad o también diferentes construcciones de la historia de nosotros mismos. La simpleza a nivel técnico del aparato de registro y del soporte técnico son una bella metáfora de cómo podemos tomar nuestras diferentes versiones de *yo* en el tiempo, de forma simple y compleja a la vez: tomarnos como somos. En un instante-*shot*, a diferencia de una extensión de tiempo, recurrimos sólo a la conclusión más lógica de una de nuestras infinitas historias. Esto sucede también en el estrépito de una pregunta muy personal en una conversación con un desconocido. Cuando falta un trozo de nuestra memoria personal, tenemos la facilidad - sana, por cierto- de construir ese fragmento faltante.

En el caso de las fotografías de Michael Wesely, nos encontramos con la serie de retratos “*Identity-Lochkamera Portraits*”⁴¹ (“*Identidad-Retratos con cámara estenopeica*”). Esta serie proyecta de forma estética la movilidad y la *incompletitud* de los sujetos, a veces proyectando calma y entereza, a veces la falta de formas que nos permitan reconocerlos. (Fgs. 20 y 21)

4 ¹ En Internet: pagina web de Michael Wesely, <http://www.wesely.org/lochkamera.php>. visitada el 30 mayo 2007.



Fig. 20: Retrato de Emilio Vedova, exposición de 8 minutos.

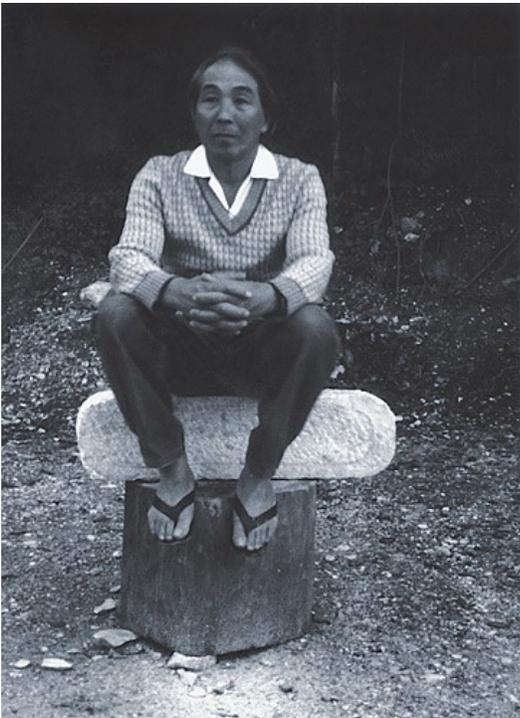


Fig. 21: Retrato de Kengiro Azuma, exposición de 12 minutos.

En el primer retrato, es posible ver cómo en los ocho minutos de la fotografía, de manera irónica, los movimientos en el tiempo se relacionan con la persona de forma tal que lo que identificamos como *su forma de ser* se pierde al punto de que no vemos su cabeza. La ironía se presenta de manera natural, por un proceso óptico-químico en el tiempo. Podríamos hacer una broma interpretativa al decir que después de estar ocho minutos ante la cámara, el pintor italiano ha estado tan confundido que se ha perdido.

En el caso del segundo retrato, el artista japonés Azuma, 12 minutos frente a la cámara, muestra una entereza que sería propia de un retrato instantáneo de fracción de segundo. Los doce minutos de apertura del estenopo producen una imagen de la persona que habla de su *background* cultural, y nos proyecta paz y armonía en la construcción de su yo para ser retratado en el tiempo. De alguna manera, Azuma dialoga con el ojo estenopeico y su retratar la naturaleza.

Estas impresiones se dan a nivel estético, y su interpretación se recoge en una mirada que reconoce toda cosa de la realidad como una ficción. Esta forma de pensamiento, que determina al observador (quien esto escribe) como al productor de la obra, y la obra en sí, es la que nos permite de manera lúdica, establecer una hipótesis interesante en torno a las posibilidades de la cámara oscura para representar dimensiones fractales del yo, la disolución de las fronteras de su marco fijo.

La persona, su imagen en el retrato, en vez de perderse – como pensaríamos en la foto de Vedova – parece abrir la posibilidad de recuperarse. Podríamos decir *Brüche sind Brücken* (“*Los quiebres son puentes*”) de enlaces entre lo caótico y lo organizado. Las falencias de forma en el tiempo (los “errores” formales), o la reafirmación de la forma en el tiempo nos muestran que la naturaleza puede proyectarse a través de caminos misteriosos. El yo no está apartado de ese funcionamiento de lo natural, por mucho que queramos aislarlo. Su movilidad se da igual que la movilidad de una hoja en el viento.

3.1.3 Experimentos lúdicos con la luz y el tiempo en autorretrato y retratos

El paradigma posmoderno, en arte y ciencia, se ha encargado de poner a la luz las contradicciones como caminos posibles. La disolución de fronteras entre disciplinas y marcos conceptuales no es la disolución de su sustancia, sino su reafirmación. Evidencias de esto se encuentran en el diálogo transdisciplinario en la academia, los *crossovers/cruces* de conocimientos y sensibilidades.

Uno de mis trabajos con la *camera obscura* consiste en un grupo de retratos en el que utilicé soporte *polaroid*, cámara de gran formato y estenopo con exposiciones de entre 5 y 30 minutos, aproximadamente. La contradicción se presenta así, en un ámbito formal y técnico.

El formato *polaroid* es un instrumento que fue ampliamente usado en las décadas de 1970 y 1980 tanto en el ámbito doméstico como en el de la industria cinematográfica. Se caracteriza por la emisión de fotografías instantáneas en segundos. Las imágenes resultantes son únicas e irrepetibles, ya que no existe un negativo del que se puedan producir copias.

El estenopo es un orificio sobre una superficie, en este caso de hojalata. Deja pasar la luz hacia la cámara y es hecho a mano. Por medio del estenopo se está determinando la imagen, porque el tamaño del agujero es una condición para la profundidad de campo y la definición de la forma. Se trata de un instrumento clásico, colocado en la cámara de gran formato, que siempre fue pensada como un aparato de mucha precisión.

La contradicción está en la utilización de tres técnicas en un solo aparato⁴². La *polaroid* como aquella imagen efímera y *desechable*, producida por un haz de luz que permite muchos errores, en una plataforma diseñada para prevenirlos. En términos del proceso de elaboración de la imagen, y con una larga exposición de tiempo no acostumbrada en la fotografía, ya hay una ironía acerca del proceso fotográfico en sí. Esto carga de una connotación especial a la imagen, a la vez que se evidencia un proceso de experimentación cuyos resultados nunca conocemos exactamente hasta verlos.

En el momento en que resulta la imagen, al desprenderlo del papel protector, podemos ver que los

4 ² Interesante es la aproximación acerca de la contraposición y el rescate de formas y técnicas antiguas con modernas en lo fotográfico en Debroise, Oliver (1998), "Posmodernismo, una parodia mexicana", extraído de *La Jornada Semanal*, encontrado en www.Arte-mexico.com/critica/od71.htm el 21 de diciembre 2006.

colores han cambiado a la gama de colores fríos, que se llama falla de reciprocidad. La figura de los sujetos no es detallada, sino que indica los elementos más notorios de la fisonomía, sujeta a movimiento y a un cambio en la luz que marca de forma dura los rasgos. Los retratos adquieren por esto un aura fantasmal (Figs. 22, 23, 24, 25), que parece indicarnos la *Gestalt* de las personas retratadas. Esto puede producir una alegoría de lo permanente en el sujeto retratado.

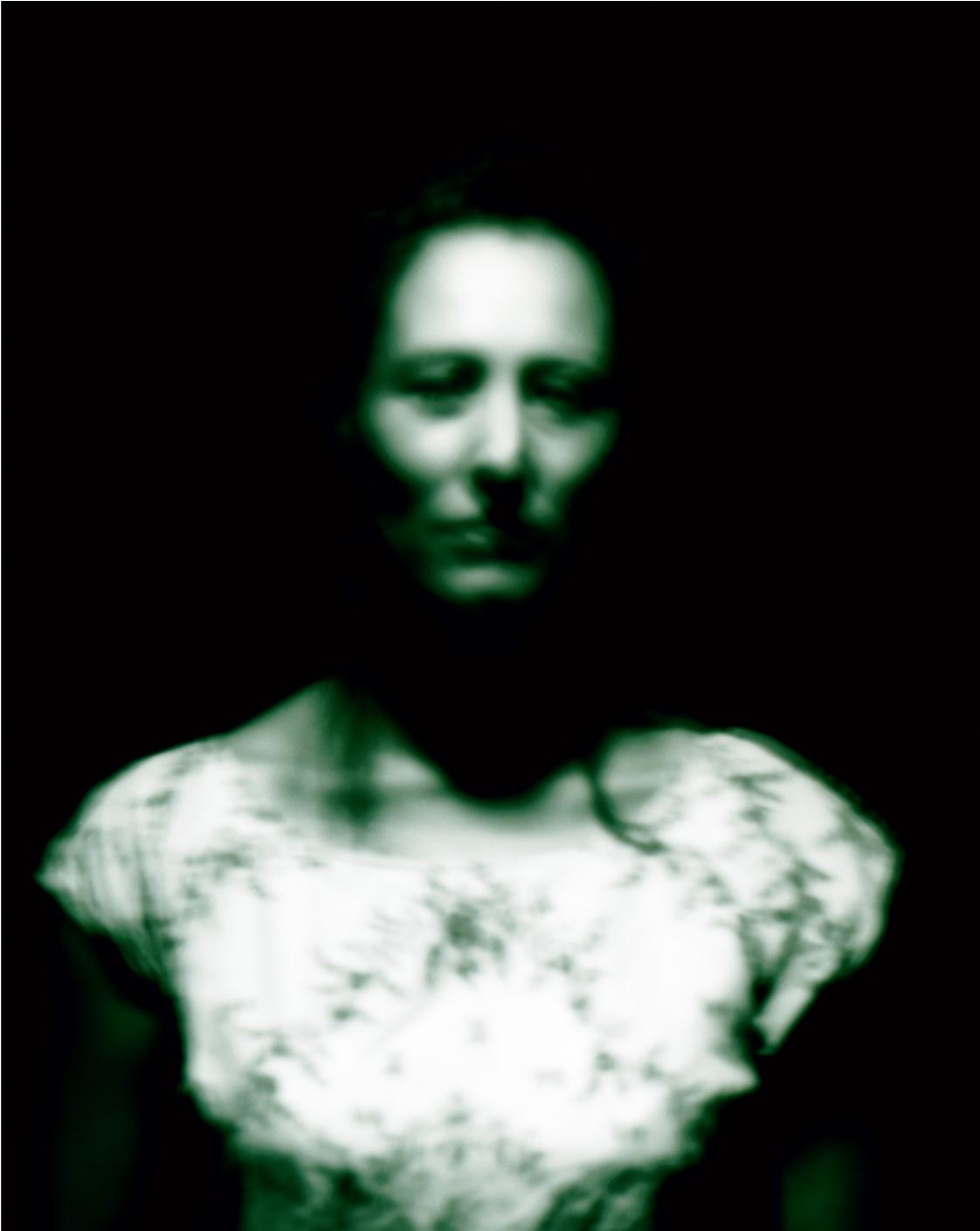


Fig. 22: Autoretrato, fotografía en blanco y negro, 20 min de exposición, 2006.



Fig. 23: "Alberto", fotografía *polaroid*, 15 minutos de exposición, 2006.



Fig. 24: "Oscar", fotografía en blanco y negro, 15 minutos de exposición, 2006.



Fig. 25: "Teruaki", fotografía *polaroid*, 20 minutos de exposición, 2006.

Esta definición de los rasgos nos lleva a la idea de identificación por medio de la acentuación de los rasgos de identidad personal. Esto evoca la idea de que se está percibiendo una permanencia del aura lumínica de cada ser, y que se desprende de su proyección en lo social. Entonces el retrato ya no es lo

que la persona quiere mostrar, sino lo que inevitablemente puede ser y parecer ser en el tiempo. La *naturaleza* de cada sujeto se ve entonces plasmada en la formación de un *icono duro* directamente en el papel fotográfico.

Si pensamos en la idea de *yo*, vemos que las fronteras que permiten identificarlo se difuminan en diferentes niveles, direcciones y capas que fragmentan su iconicidad y posibilidad de ser identificables en diversas dimensiones.

3.2 *Zwischenwelten* – Entremundos: “Las pieles de la personalidad”

Superposición de capas de diferencia y repetición en un autorretrato estenopeico

En mis retratos con cámara estenopeica he llegado a trabajar, más allá del uso representativo de este aparato, con elementos como la luz y el tiempo para hacer breves y efectivas sugerencias de lo que constituye nuestra personalidad. Se trata de una pequeña quimera, una premisa lúdica. Me pregunto: ¿Cómo definir la frontera, el delineado de la figura de una persona, si todo depende de tiempo, luz, forma? ¿Dónde empieza aquella experiencia que llamamos tiempo, que decimos tener, cuando se trata quizás de una materialidad que nos hace posibles en los espacios? Y otra vez la pregunta: ¿qué es lo que define la forma y los espacios que el yo ocupa en nuestra realidad visible?

Una imagen en una fotografía nos recuerda un suceso real. *Evoca un testimonio*, una presencia en el espacio y el tiempo delimitada: la sentencia de que eso que *está ahí, estuvo ahí*. Para Walter Benjamin, esto implica la existencia de un aura, una singularidad de la unidad de representación visual (foto, fotograma, escena de un filme, etc.) que hace que la obra de arte se constituya como tal y que permita ser contextualizada en un momento espacial y temporal determinado. La *instantánea* –y su anulación de la idea de proceso como parte de la identificación del retratado, y como forma retórica de la fotografía- coincide en forma especular con este patrón cultural de valoración de la imagen fotográfica como obra de arte. A mi modo de ver, las fotografías de larga exposición en el tiempo, captan de una manera metafórica la idea de “Distancia” en Benjamin, o la posibilidad evocativa de una forma para hablar en la posterioridad de su realización acerca de un momento espacio-temporal ya pasado.

Como hemos visto en los anteriores capítulos, existen múltiples relaciones formales y materiales de

dependencia entre los elementos que permiten que una fotografía nos dé la idea de realidad, de una imagen posible. En ese sentido, gracias a una puesta en duda de la función indexical o de índice de la fotografía por parte de los estudios semióticos, podemos comprender mejor por qué a nivel formal esto sucede y cómo jugar con ello.

Una consecuencia de este cuestionamiento teórico es que la fotografía misma pierde a su objeto y comienza a generar sobre sí una reflexión sobre su materia constitutiva, de la misma manera como lo hicieron Pollock o Francis Bacon en un momento con la pintura.

Al respecto, Jean Aumont dice en su libro “La Imagen”⁴³: “Se ha afirmado muchas veces que la invención de la fotografía y, después, del cine había, en cierto modo, canalizado, drenado la necesidad de imitación que es siempre la raíz de la actividad artística, y la había evacuado así de la pintura, la cual podía desde entonces arriesgarse en la aventura de la abstracción”.

Si nos basamos en Aumont y pensamos en su concepción de *arte plástico*, existen elementos de la fotografía estenopeica que la constituyen como tal: “Al mismo tiempo que se desarrollaba la preocupación por una imagen “pura”, separada de su referencia a la realidad, apareció la noción de *plasticidad* de esta imagen. En su uso corriente, extra-artístico, esta noción significa la flexibilidad, la variabilidad, la “modelabilidad” (...) La imagen será, pues, concebida como plástica si es modelable de manera flexible, según un modelo siempre implícito del arte más plástico que existe, la escultura que pugna con un esbozo de arcilla, en modelación incesante).”⁴⁴

Lo que Aumont ve como una carencia histórica y su resolución con “lo que hay”, es para mí un cambio, una opción posible dentro de varias. Lo importante es que como la misma pintura comenzó a trabajar una “imagen pura”, aludiendo a un trabajo de la pintura acerca de sí mismo y sin anclaje icónico con la realidad formal, ahora fotografiable, la fotografía comienza en una era post-digital, post-revoluciones, post-moderna y post-todo a dialogar consigo misma y con sus elementos constitutivos. Un retrato, un paisaje con cámara estenopeica ya no son intentos de representación, sino de los procesos que dicho aparato requiere para registrar los objetos. Podríamos decir, de forma lúdica, que la cámara se registra a sí misma fotografiando, y que eso es lo que vemos en el papel. El objeto y el autor se disuelven entonces en las múltiples posibilidades de una caja a fuerza de luz y tiempo.

4 ³ Aumont, Jacques (1992), “El papel del arte” en *La Imagen*, Paidós, Barcelona, p. 278.

4 ⁴ *Op.cit.*, p.279.

En la serie de retratos “*Zwischenwelten/Entremundos*” (Fig. 18) he intentado explorar una suerte de arcano de la fotografía, en su estado más puro y primitivo (*grabar con la luz*) llegando a una reflexión en torno a la abstracción de la forma y con ello, contradictoriamente, aprehender representativamente una realidad estética y emocional.



Fig. 26: Autorretrato de la serie “*Zwischenwelten – Realidades del YO*”, fotografía *polaroid*, exposición de 30 min, 2006.

Fotografía *polaroid* tomada con una cámara estenopeica de gran formato.

Fotografía digitalizada y impresión por inyección de tinta sobre *plexiglás*. Cada fotografía es de 16 x 20 pulgadas.

¿Qué mejor objeto para este campo de juego contradictorio que la propia imagen del fotógrafo? (Fig. 26)

Una premisa importante en este “aprehender” la realidad es que al registrar estas imágenes, una suerte de ritual tomaba lugar. La cámara registraba un tiempo real, un proceso de vida por veinte o treinta minutos en los que sin duda dialogaba mi forma en el tiempo y el espacio, mi corporeidad como objeto y “tinta lumínica” -material de representación- con aquello que quedaría en el papel. El soporte fotosensible registraría entonces los rayos de luz que mi cuerpo en prolongado tiempo generaría; cada movimiento sería parte de un aura fantasmal que haría que me viera diferente a todos los días, un poco más cercana a la muerte, dado la agudización de mis rasgos y sombras.

Entonces me enfrento al hecho de que la imagen registrada en el papel es una suerte de relato. No diría que se trata de un relato en un tiempo lineal y causal: “Éste es el retrato de Annedore; éste es mi retrato”, sino que se tomaría a sí misma como registro de un proceso, como si la película de una cámara cinematográfica se trabara y los diferentes cuadros se empalmaran. La idea lineal de una historia se perdería. Pero nada puede evitar que el tiempo de registro y de acción frente a la cámara se haya realmente dado. ¿No es ésa acaso la esencia de toda trayectoria en el tiempo, el cambio del cuerpo que la toma?

En ese sentido, dado el recubrimiento continuo de diferentes capas y formas de verme en la película, y el resultado contradictorio que es que de ello emerja una sola imagen, es que pienso en este tiempo rizomático y de múltiples soluciones. En ese tiempo todo funciona en red, múltiples versiones de lo mismo se van emitiendo simultáneamente en diferentes puntos de un gigantesco e infinito laberinto, de la misma manera que con el paso del tiempo nuestras células van naciendo, reproduciéndose y desapareciendo. Seguimos siendo los mismos. No podemos negar el proceso.

Y en ello, también pienso en la idea de pieles que van muriendo y tomando contacto con las pieles nuevas. ¿Qué otro proceso, a nivel metafórico, es el que constituye la formación de nuestra personalidad e identidad? De la misma manera como capas de la piel mueren y van dando lugar a nuevas, sin que nunca dejemos de tener piel absolutamente, la vida misma va generando oportunidades de renovación de la identidad, como sucede en el caso de migrantes en busca de mundos nuevos y que

siempre encuentran lo que hasta el momento era inimaginable.

Desde una perspectiva posmodernista y semiótica, nos encontramos ante fotografías que se desenvuelven en un tiempo de producción y lectura rizomáticos. Si existe un tiempo clásico – univariario, y otro moderno – arbóreo/de múltiples soluciones a un conflicto central, existe un rizomático en la medida en que existen infinitas formas de conexión e infinitas soluciones.

Esta forma caótica y viva del tiempo, en el que distintos niveles se mezclan (el tiempo vivido, el fotografiado, el de lectura, etc.), va conformando una estructura similar a la del ritmo de reproducción de las células, una junto a la otra, y superponiéndose en una infinita re-generación de lo mismo. De acuerdo con Andrew Darley, en las formas culturales contemporáneas, en las cuales enmarco mi trabajo, hay una particular importancia de “la mecanización de la repetición”⁴⁵. La repetición se manifiesta en mis obras, específicamente en el trabajo de autorretrato, en la determinación de mi posición frente a la cámara, buscando la fidelidad, y encontrando sólo figuras superpuestas que definen mi identidad formal. Se trata entonces de un acercamiento metafórico a la idea de que con el aparato estenopeico puedo captar una realidad y un momento, superponiendo sólo sus múltiples momentos, sus capas. “La repetición efectivamente volatiza (sic) el objeto original, es decir, el “texto”, la “obra de arte”, de forma que el investigador de la cultura de masas no dispone de un objeto básico”⁴⁶

La pregunta que emerge de esto es ¿qué es a lo que alude la fotografía? ¿A qué persona u objeto? o, ¿qué sucedería si en un momento el objeto se fuera, y sólo el proceso fotográfico tomara su lugar? ¿Seguiría entonces mi autorretrato siendo copia fiel de mi figura?

La respuesta que esgrimo es que es muy posible que lo que se vea en mi autorretrato no corresponda con una visión ideal de mí, como en una *snapshot* fiel y fría, regida por las leyes de la composición, tono y color de la fotografía convencional, sino que se trata de un acercamiento sincero y lúdico a retratar mis procesos de vida. Yo quedo de lado. Sin embargo, la distancia se vuelve una amplitud de mira una gama de mis formas momentáneas de estar en el mundo (tiempo/espacio) durante un momento tan largo como son los momentos reales. Entonces la fotografía habla por sí misma, y se vuelve una relación entre mi forma de verme y la de representarme. Los materiales serán la luz y el tiempo, que tienen su propio lenguaje y la dinámica de sintaxis corresponderá al de cualquier fenómeno

4 ⁵ Darley, Andrew (1996), *Cultura visual digital: Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Paidós, p. 203.

4 ⁶ Jameson, Frederick (1992), *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*, Ed. Paidós. Buenos Aires, p. 204.

biológico que tiene su propio ritmo. Será entonces una más de las estéticas de la repetición, y los elementos de diferencia harán que se componga el aura de un momento múltiple y caótico, espiritual, un entremundo de texturas diferentes en diálogo.

4. Paisajes en movimiento: transformaciones de la realidad

4.1 Proyecto: Paisajes en movimiento/Meditaciones naturales

¿Qué es el paisaje?

Podemos entender el paisaje como aquella expresión de las interacciones entre el espacio natural y las transformaciones que ejerce el ser humano sobre él. En el plano de las artes, el paisaje desde su concepción clásica era la expresión de la transformación que el espacio natural experimenta, en el paso del tiempo. Un instante de representación del paso del tiempo en un lugar determinado.

La noción de paisaje es amplia. Implica al paisaje urbano y al rural, como posiciones opuestas; implica un paisaje mental individual o de una sociedad. Un paisaje puede ser una entidad abstracta de agrupación de nociones antropológicas como físicas – territoriales, en las que se produce una transformación de la relación entre ser y contexto en el tiempo.

La oposición entre lo rural y lo urbano de acuerdo con características en el paisaje moderno (cuestionante de la representación de sí mismo) y en el clásico (representacional) es análoga a la relación entre silencio y ruido. ¿A qué vamos a un parque? A encontrarnos con aquella representación, con un esbozo del recuerdo de un entorno rural. Buscamos entonces un espacio de libertad en el que el silencio frene los mecanismos urbano-naturales de producción, distribución y consumo. Las dinámicas de interacción espacio-espacio, ser humano-espacio, ser humano-ser humano toman los ritmos de la ciudad para constituir un espacio autónomo dentro de ella.

Vivir en una ciudad gigantesca como México D.F., donde cualquier desplazamiento involucra un aislamiento y una profundización de las raíces del individuo en el mismo espacio ignoto y anónimo de la ciudad, modifica mis intereses estéticos y éticos.

En mi serie “*EX IT*” mezclo el paisaje y el autorretrato por medio de la cámara estenopeica, para hablar de la fragilidad de la personalidad, su estaticidad ante el movimiento de la ciudad contemporánea. La idea es basarme en la idea de Georg Simmel⁴⁷ de que las ciudades actuales son casi sistemas cerrados en los que la comunicación de ellas consigo mismas es poco posible. ¿Quiénes hacen la ciudad sino los sujetos? Hay sin embargo un nivel de contradicción.

4 ⁷ Sociólogo y filósofo alemán dedicado al problema de la individualidad en la sociedad contemporánea, la búsqueda de nuevas formas de socialización y de perspectivas integrales de investigación social.

En un tiempo de altas velocidades y de estaticidad de las posibilidades de movimiento interno, personal, el acto estenopeico (captación de la imagen con la camera obscura) nos puede dar una idea de infinitud, proyecta un intento estético de hacernos permanentes.

En esta serie titulada “*EX IT*” (Figs. 27, 28, 29, 30), se puede encontrar en tres fotografías esta confrontación entre el paisaje natural/rural y el paisaje humano/urbano y la relación entre ambos en el entorno urbano. Nos da una impresión de que sólo desde arriba de una azotea hay un espacio de contemplación o de silencio y la ciudad se abre al infinito.



Fig. 27: “*EX IT*”, exposición de 10 min, 2007
Fotografía en blanco y negro tomadas con una cámara estenopeica de gran formato.
Impresión por inyección de tinta sobre *plexiglas*. Cada fotografía es de 35 x 45 x 0.3 cm.



Fig. 28: “EXIT 2”, exposición de 20 min, 2007



Fig. 29: "EXIT 3", exposición de 10 min, 2007



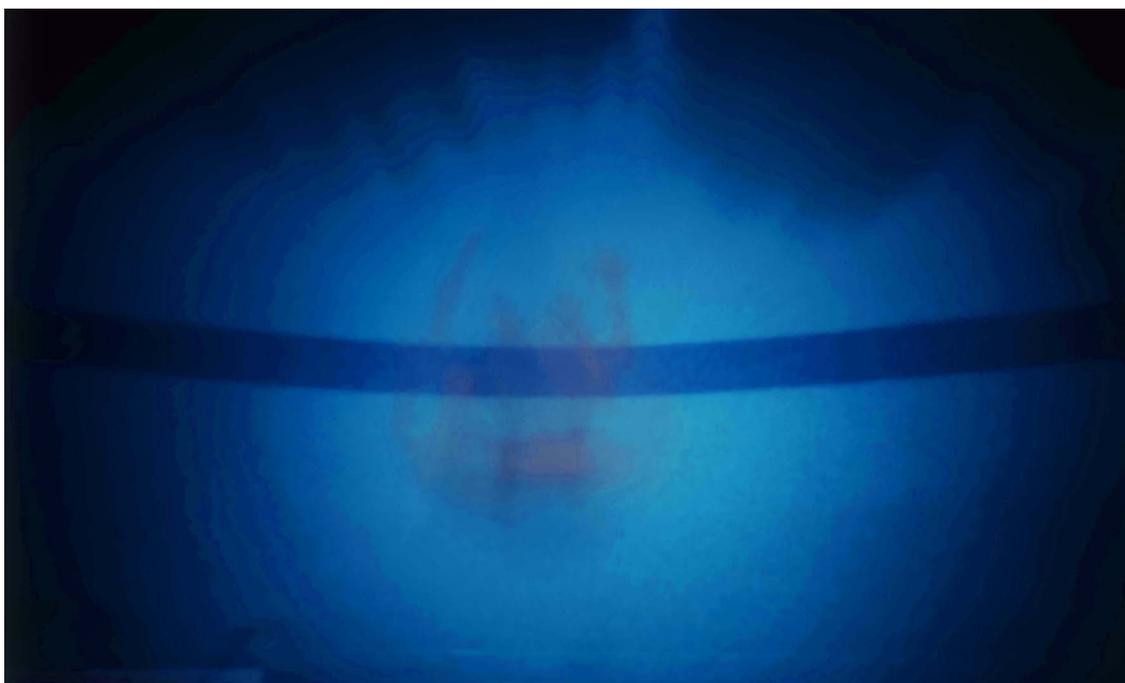
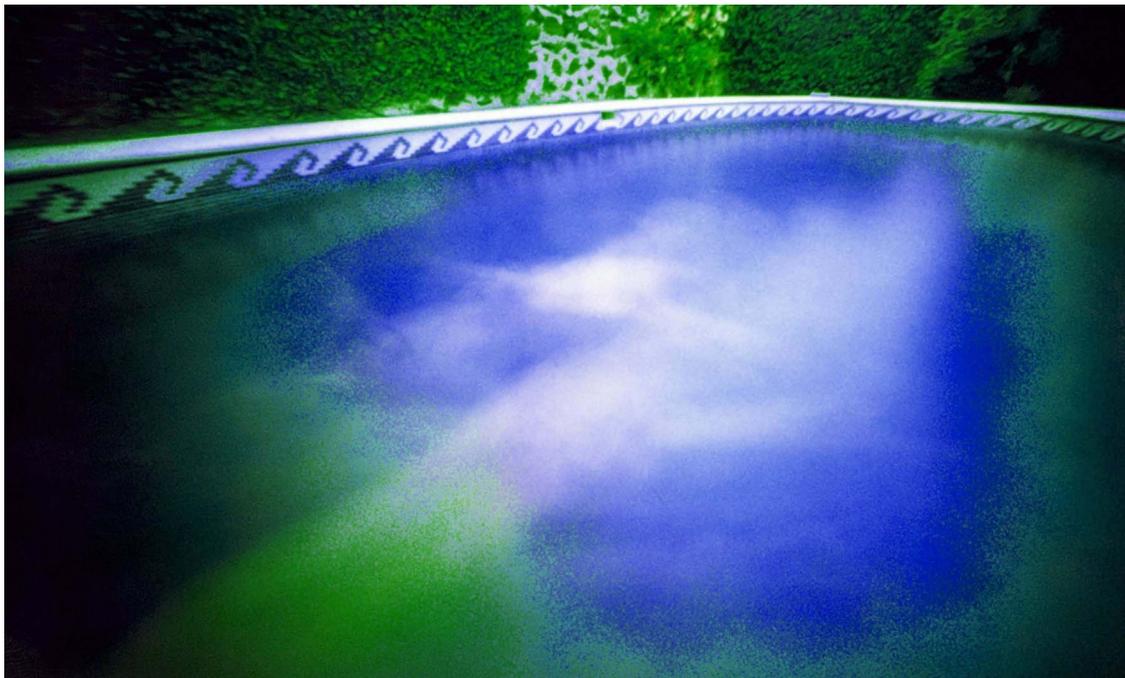
Fig. 30: “EXIT 4”, exposición de 20 min, 2007

Una de las fotografías (Fig. 28) es tomada a ras de suelo, y se trata de una ironía de una panorámica: mientras mis dos autorretratos en paisaje (Fig. 27, 30) tienen un “suelo” en las alturas, en éste hay un vuelo a la altura de la tierra, indicando una amplitud de miras desde la perspectiva de lo más retraído y natural.

Todas las fotografías se relacionan entre sí en una apreciación del espacio modificado por el ser humano y la interacción de éste con el primero para generar un nuevo espacio natural. “La nueva naturaleza” sería un título irónico para nombrar a estas fotografías.

Otro proyecto que aborda aspectos de la delimitación del espacio vital a través del paisaje es “*Deep*

blue” (Fgs. 31, 32, 33, 34). Se trata de un acercamiento al espacio subconsciente, al cambio entre lo real y lo no real de este mundo trascendente.





"Deep blue", serie de 4 fotografías en color o material *polaroid* tomadas con una cámara estenopeica de gran formato. Impresión por inyección de tinta sobre *plexiglás*. Cada fotografía es de 30 x 50 x 0.3 cm.

Fig. 31: *"Deep blue 1"*, *polaroid*, exposición de 20 min, 2007

Fig. 32: *"Deep blue 2"*, placa de color, exposición de 20 min, 2007

Fig. 33: *"Deep blue 3"*, placa de color, exposición de 20 min, 2007

Fig. 34: *"Deep blue 4"*, *polaroid*, exposición de 20 min, 2007

El flujo permanente entre lo recordado y lo olvidado es como un río grande de entradas y salidas. A

partir de la última etapa de desarrollo en las neurociencias, y en todas las disciplinas que se dedican a la investigación del funcionamiento de nuestro cerebro, hemos encontrado pocos resultados que nos sirvan para explicar algo tan complejo. La cuestión de cómo operan y se representan los procesos de nuestra percepción en el cerebro ya no se responde sólo con la hipótesis clásica conductista (estímulo-reacción), que entiende al ser humano como un ente pasivo y no activo ni transformador. Sabemos que somos mucho más que una simple máquina de estímulos. Wolf Singer describe en su artículo “Neurobiologische Anmerkungen zum Konstruktivismus – Diskurs”, (“Observaciones neurobiológicas al discurso del constructivismo“)⁴⁸ que más del 80% de la actividad cerebral es autogenerada. Sólo de un 10 a un 20% de ellas funcionan a partir de nuestros sentidos y sus estímulos.

Nuestro mundo interno se preocupa la mayor parte del tiempo de sí mismo, en un monólogo interno. Eso es lo que afirma *la hipótesis de sincronización*: la percepción es sólo un mecanismo de comprobación de hipótesis ya producidas. Eso nos permite hablar de una organización mucho más compleja, dinámica y autorregulativa que comprueba la posición constructivista de la organización de la mente y de la realidad.

Esta sensación de aparición/desaparición que se representa en el trabajo “*Blue*” es una analogía de los procesos de acercamiento /alejamiento del sujeto de representación con respecto a su vehículo (la foto). ¿Dónde y cuándo está lo que vemos? ¿Cuándo empezamos a verlo y desde cuándo está realmente ahí?

Esta movilidad entre dos campos opuestos y complementarios es también similar a los desplazamientos de sustancias entre el inconsciente y el consciente. Eso constituye una abstracción que arma nuestra vida cotidiana: nuestra totalidad de interacciones oscila entre aquello que conocemos/controlamos/estimamos y sus opuestos. Como siempre se concluye, nosotros construimos el mundo. Y más aun: lo construimos como queremos que sea.

4⁸ Singer, Wolf (2000), “Neurobiologische Anmerkungen zum Konstruktivismus – Diskurs” (“Observaciones neurobiológicas al discurso del constructivismo“) en *Kosmos im Kopf: Gehirn und Denken (El cosmos en la cabeza: Cerebro y pensamiento)* en el Museo Alemán de la Higiene de Dresden, editado por Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, pp. 132-41.

Conclusiones

Proceso de investigación/elaboración

Desde el principio sabía adónde quería llegar pero no tenía idea clara acerca de lo que “lo invisible” significaba. Con mi investigación me acerqué, con la ayuda de diferentes disciplinas (la neurociencia, psicología, física, filosofía y artes, sin entrar en muchos detalles). La pregunta era “¿cómo llegar a algo que no se puede ver y no se puede mostrar directamente?”.

La respuesta que emergió, desde las diferentes corrientes de praxis/pensamiento, y de mi propia investigación en la experimentación artística con la cámara estenopeica, era siempre parecida: La búsqueda de la transformación, el tiempo, el cambio, los procesos. Esta respuesta también se encontró en el trabajo de otros artistas.

Resultados de la investigación.

Encontré en este juego con el tiempo un proceso muy estimulante y, aparte, descubrí el origen y el objeto de diferentes paradigmas del conocimiento en general. Esto fue de suma ayuda cuando intentaba relacionar aspectos de las diferentes disciplinas para explicar un problema fotográfico que me apasiona.

Lo que más encontré fue libertad en mi propio pensamiento. En el trabajo con la cámara estenopeica me liberé de mis categorías de pensamiento y valoración de uno u otro paradigma; es decir: ningún paradigma o ninguna corriente era *mejor* que el/la otro/a o más apropiado/a para el abordaje de un problema. Todos podían trabajar en una coordinación y confluían en un centro: una investigación acerca del espíritu de la imagen, su visibilidad e invisibilidad.

La organización de los capítulos funcionan, a mi modo de ver, de forma fractal. El lector puede leer capítulos por separado, porque cada uno aborda el mismo núcleo con una diferente superficie. Obviamente esto es aproximativo y no es mensurable. Lo que me importaba era desligarme de una línea *narrativa-expositiva*, y acercarme más a una paleta de posibilidades, de puntos de vista y mundos posibles. Eso depende de cada lector y la relación que quiera establecer con mi trabajo.

Preguntas abiertas

El desarrollo tecnológico de captación de imágenes ha ido de la mano siempre con el desarrollo de las perspectivas filosóficas y científicas que dependen en buena parte de nuestra manera visual de entender el mundo. Pensamos y aprendemos cada vez más a pensar en imágenes. La cámara fotográfica nos llevó a entender el mundo de otra manera, a ampliar horizontes. ¿Por qué analizar, entonces, con modelos actuales y con técnicas actuales el aparato más arcaico de registro de imágenes? ¿Qué ha cambiado al mundo: la cámara o la fotografía?

La caja negra, con un estenopo, nos muestra en su interior el mundo exterior. Si queremos, podemos mirar hasta el infinito.

Antes el mundo estaba en orden. Las cosas estaban donde tenían que estar. Cada cosa tenía su nombre y su lugar. Uno sabía cómo se veían y cómo debían verse. ¿Y hoy? Hoy el mundo está desordenado. Nadie sabe cómo las cosas deben ser, verse o cómo debieron verse. A través de la invención de la cámara, y de su capacidad de retratar el mundo, hemos conocido el miedo. Y este miedo a ver las cosas se expandió. De repente ya no hubo un mundo explícito y determinado. Hubo hasta ahora infinitas posibilidades de ver un árbol o una cosa.

Las perspectivas subjetivas que nos permitió la cámara agudizaron nuestras libertades y miedos. Crecimos a través de un modelo en el que las cosas del mundo eran importantes. Descubrimos las cosas más oscuras. Más y más entramos a los cuartos más oscuros e invisibles. Ya no se trató de la retratación de las cosas sino de su transformación. Entender al mundo como algo transformable, e influenciado subjetivamente nos hace ser filósofos y/o artistas. Pasamos de ser personas-ojo a personas-pensamiento y a preguntarnos qué sigue ahora. ¿Personas-máquina?

Como *resultados* de esta investigación, puedo dar la siguiente escala de enunciados – podría llamarlo “Manifiesto estenopeico”:

- La relación entre la fotografía y la realidad, más bien entre ver y la realidad es artificial.

- En esto, el tiempo es un elemento clave.
- ¿Cómo se puede atrapar el tiempo? La respuesta puede estar en ver y recubrir.
- El oír es en realidad un acercamiento metafórico a otra forma de tiempo.
- Para oír y para ver se requiere de una intervención paradójica: no oír para poder oír y no ver para poder ver.
- Oír es invisible.
- El tiempo hace que las cosas sean invisibles y reconstruye las perspectivas.
- La velocidad y la lentitud juegan en interacción para hacer la realidad visible o invisible.
- Las cosas son invisibles a pesar de su visibilidad, desde la perspectiva normal de las personas.
- La realidad se forma a partir de las cosas y la relación entre las perspectivas que las ven.
- La realidad se forma a partir de relaciones.
- La realidad puede entonces ser invisible, a pesar de su visibilidad. Las relaciones también pueden ser invisibles.
- Nosotros sentimos las cosas como reales mientras podamos verlas y oírlas.
- Cuando se vuelven invisibles, la realidad se vuelve invisible. Entonces desaparece.
- Podemos hacer que todo lo real desaparezca.
- El tiempo es un elemento clave para hacer las cosas visibles. A pesar de ello, el tiempo es invisible. Lo reconocemos sólo por sus efectos.
- Sin embargo, el tiempo tiene una forma.
- Si hay múltiples tiempos simultáneos y el tiempo es aquella sustancia invisible que hace a las cosas visibles, las cosas son entonces visibles/invisibles desde muchos tiempos simultáneos.
- Dado que el o los tiempos tiene(n) una forma y es (son) inseparables del espacio, las cosas son visibles o invisibles desde múltiples, simultáneos y diferentes puntos de vista.
- La verdad y la realidad dependen de quién las ve.
- La movilidad es una relación de las cosas entre sí, sujeta a condiciones de espacio y tiempo.
- Si alteramos el tiempo, alteramos el espacio y al mismo tiempo la movilidad de una cosa o un sujeto.

- Si alteramos estas dimensiones, alteramos la forma visible/invisible de la cosa/sujeto.
- Si alteramos estas dimensiones, alteramos su realidad y verdad. Elementos aparecen/desaparecen.
- En la medida en aparición/desaparición interactúan, nos enfrentamos a la repetición, paradoja y lógicamente.
- Entonces, en la repetición (compuesta de la interacción de valores positivos y negativos/apariciones y desapariciones), el mundo se reafirma y se re-niega.

Fuentes

Adonaylo, Roxana (consultado el 7 de marzo de 2007), “La mirada en la fotografía estenopeica” en URL <http://www.elsigma.com>.

Aumont, Jacques (1992), *El papel del arte* en “La Imagen”, Paidós, Barcelona.

Barthes, Roland (Página web consultada el 7 de marzo de 2007) “El mensaje fotográfico” en <http://www.uap.edu.ar/signos>.

Beier, Lars-Olav & Borcholte, Andreas (2007) “Hollywood verliert an Macht”, en la sección de cine del semanario alemán *Der Spiegel*, Hamburgo, N° 16.

Benjamin, Walter (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ed. Itaka, México DF.

Benjamin, Walter (1973), “Discursos interrumpidos” en Adonaylo, Roxana, *La mirada en la fotografía estenopeica* encontrado en la pagina URL <http://www.elsigma.com>.

Blume, Eugen (2005), “Michael Wesely und die Erfindung des Unsichtbaren“ en *Die Erfindung des Unsichtbaren*, libro de autor, Fotohof Edition, Salzburgo.

Brea, José Luis (Página web consultada el 16 de febrero de 2005), “Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia” en Revista On Line *Acción Paralela* #5 en www.accpar.org/numero5/imagen.htm.

Culler, Jonathan (1999), *Dekonstruktion: Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, RoRoRo, Hamburgo.

Darley, Andrew (1996), *Cultura visual digital: Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Paidós, México.

Debroise, Oliver (1998), “Posmodernismo, una parodia mexicana”, extraído de *La Jornada Semanal*,

encontrado en www.Arte-mexico.com/critica/od71.htm el 21 de diciembre 2006.

Deleuze, Gilles (1986), *La imagen –tiempo, Estudios sobre cine 2* – Paidós Comunicación, Barcelona.

Dubois, Phillipe (1986), *El acto fotográfico*, Paidós Comunicación, Barcelona.

Eco, Umberto (1977), *Tratado de Semiótica General*, Lumen, Barcelona.

Eilenberg, Gert (1993) en Peitgen H.-O., Richter P.H. (1986) en *The Beauty of Fractals – Images of Complex Dynamical Systems*, Springer, Berlin-Heidelberg en Worg, Roman (1996), *Deterministisches Chaos: Wege in die nichtlineare Dynamik*, Mannheim, BI-Wissenschaftsverlag.

Erickson, Milton H. & Rossi, Ernest L. (1995), *Gesammelte Schriften, 6 Bde., Bd.1, Vom Wesen der Hypnose*, Carl-Auer-Systeme-Verlag, Hamburgo.

Fahle, Oliver (2005), „Der Film der Zweiten Moderne“, Universidad de Jena, Jena (Alemania) en <http://www2.uni-jena.de/philosophie/medien/Skript.Vorl.ZweiteModerne.doc>.

Fematt, Miguel (Página web consultada el 2 de marzo de 2007), “De cómo la necesidad me llevó al mar”, ponencia presentada en Coloquio Imagen y Educación, *Fotoseptiembre*, 2007 Ciudad de México, reproducida en <http://www.conaculta.gob.mx/cimagenlfotosep/coloquio/htmVprogram.html>.

Fiedler, Peter (2001), *Dissoziative Störungen und Konversion. Trauma und Traumabehandlung*, Beinhem: Beltz/PVU, 2. Auflage.

Flusser, Vilém (2004), *Hacia una filosofía de la fotografía*, Trillas, México DF.

Jameson, Frederick (1992), *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*, Ed. Paidós, Buenos Aires.

Gisbourne, Mark (2005), “Das verborgene Sichtbare: Transformation und Auslöschung in der Fotografie von Michael Wesely” en *Die Erfindung des Unsichtbaren*, libro de autor, Fotohof Edition, Salzburgo.

Hawking, Stephen (2001), *Das Universum in der Nussschale*, Hoffmann und Campe, Hamburgo.

Jameson, Frederick (1992), *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*, Ed. Paidós, Buenos Aires.

Kutschera, Gundl (1998), *Tanz zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein: NLP - Arbeits- und Übungsbuch*, Paderborn, Junfermann.

Linke, Detlef B. (2001), *Kunst und Gehirn: Die Eroberung des Unsichtbaren*, Ed. Rororo, Hamburgo.

López Pérez, Ricardo, “La idea de constructivismo” en <http://www.periodismo.uchile.cl/cursos/psicologia/constructivismo.pdf> p. 1 consultado el 15 de mayo 2007.

Lyotard, Jean-Francois (1995), *La condición posmoderna*, Catedra, Madrid.

Mangieri, Rocco (2000) *Las fronteras del texto: Miradas semióticas y objetos significantes*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, España.

Meier, Annedore (2002), Notas de curso del seminario *Lochkamera Fotografie* Hochschule für Bildende Künste, Dresde, Alemania.

Mulet, Maria Josep (Página web consultada el 22 de julio de 2006) “Gabriel Lacomba: Una reflexión sobre el proceso fotográfico” en www.somatranslucid.net/mj-cas.html

Novalis (Friedrich von Hardenberg), (2001), *Gesammelte Werke*, publicadas por Gerhard Schulz, C.H. Beck, München.

Oberschelp, Malte (Página web consultada el 5 de marzo de 2007), “Michael Wesely fotografierte beim Freiburger SC die Zeit” (2005) en www.regioartline.org

Ratnam, Niru (2004), “Art and Globalisation – Documenta 11, Kassel, 2002”; capítulo séptimo de *Themes in Contemporary Art*, New Haven, Yale University Press/The Open University.

Rock, Irvin (1985), *Wahrnehmung: Vom visuellen Reiz zum Sehen und Erkennen*, Spektrum der

Wissenschaft, Heidelberg.

Singer, Wolf (2000), “Neurobiologische Anmerkungen zum Konstruktivismus – Diskurs” en *Kosmos im Kopf : Gehirn und Denken (El cosmos en la cabeza: Cerebro y pensamiento)* catálogo de la exposición en el Museo Alemán de la Higiene de Dresden, editado por Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit.

Tubío, Daniel (Página web consultado en sitio web de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, Argentina, ponencia presentada en las XIII Jornadas de Reflexión Académica, 13 febrero de 2005), “La fotografía estenopeica: Una técnica que incita a reflexionar sobre el medio”, en http://www.palermo.edu/dyc/cestud/refl_acad/13Jornadas_2005/tubio_2005.htm

Wesely, Michael: (Página web consultada el 27 de enero de 2007), <http://www.wesely.org/lochkamera.php>.

Worg, Roman (2001), *Deterministisches Chaos: Wege in die nichtlineare Dynamik*, Mannheim, BI-Wissenschaftsverlag.

Zavala, Lauro (2004), “Semiótica Intertextual” - Notas de curso del Área de Concentración en Semiótica Intertextual de la Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco, México D.F.