

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Pintura

Lenguajes y Poéticas del Arte Contemporáneo



TESIS DOCTORAL

F O T O G R A F Í A

PARTÍCULAS DE TIEMPO, POSIBILIDADES DE LUZ

El lenguaje fotográfico en los procesos artísticos contemporáneos y su relación con los
mecanismos de la memoria

DANIELA MARTORANO VIEIRA

DIRECCIÓN:

Prof. Dr. Pedro Osakar

Granada, 2013

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Daniela Martorano Vieira
D.L.: GR 629-2014
ISBN: 978-84-9028-855-9

SUMARIO

INTRODUCCIÓN .11

Objetivos .12

Metodología .13

CONSIDERACIONES INICIALES .15

1. FOTOGRAFÍA y ARTE .25

1.1. “PARTÍCULAS DE TIEMPO, POSIBILIDADES DE LUZ” - Los albores de la luz grabada: descubrimiento y transgresión **.27**

1.2. FOTOGRAFÍA Y PINTURA - encuentros y desencuentros **.35**

1.3. FOTOGRAFÍA Y VANGUARDIA - otras subversiones **.42**

1.4. LA FOTOGRAFÍA EN LOS AÑOS SESENTA - la transformación de la realidad **.54**

1.5. HACIA LA CONTAMINACIÓN - otras consideraciones respecto a la fotografía **.61**

1.6. LA OBRA ÚNICA, LA OBRA MÚLTIPLE .66

1.7. VERDAD Y FICCIÓN - la fotografía reinventa la realidad **.79**

2. HACIA LO CINEMATográfico .91

2.1. LAS RELACIONES ENTRE FOTOGRAFÍA Y CINE - la imagen-movimiento **.93**

2.2. LUZ, PROYECCIÓN, ILUSIÓN - de la inmaterialidad de la imagen . **99**

2.3. “EFECTO CINE” EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO . **102**

2.3.1. Experiencia de cine - Rosângela Rennó . **107**

2.3.2. Pantallas sensibles - Alain Fleisher y Eric Rondepierre . **110**

2.3.3. Ciudades inventadas . **114**

2.4. MÁQUINAS DE IMAGEN - El vídeo y sus contaminaciones . **119**

2.4.1. Nuevas Temporalidades - Espacio-tiempo en el video . **127**

2.4.2. Ambientes Expandidos - Diálogos con la escultura y la arquitectura . **137**

2.4.3. Juegos perceptivos - el espectador activo . **141**

2.4.4. Desvíos de la mirada - breve panorama del videoarte en Brasil . **143**

2.4.4.1. Lonjuras - videoinstalación . **153**

2.4.5. Otras consideraciones sobre el video . **157**

3. FOTOGRAFÍA Y MEMORIA . **161**

3.1. LA RELACIÓN ENTRE EL PROCESO FOTOGRÁFICO Y LOS MECANISMOS DE LA MEMORIA
. **163**

3.1.1. Entre mirada y memoria - el recuerdo . **165**

3.1.2. De la memoria y sus lapsos . **167**

3.1.3. Abismo y alucinación - *Imprevisibles Retornos* . **174**

3.1.4. Percepción y movimiento .177

3.1.5. Entre lo real y la huella - el tiempo subjetivo .181

3.2. VER LO INVISIBLE: la pérdida de la memoria .185

3.3. ARCHIVO Y APROPIACIÓN .191

3.3.1. Archivo Universal - Rosângela Rennó, Gerard Richter, Christian Boltanski .194

3.4. PROYECTO *OLHOS D' AGUA* - *Deslumbramientos y Mar de Dentro* .205

CONCLUSIONES .217

APÉNDICE - Obra Personal .223

***Varais* .227**

***Passagens e paisagens* .231**

***Da memória e seus lapsos* .235**

***O foco é o centro a luz é a chave* .241**

***Transportas* .245**

***Cidades inventadas* .255**

Intervención en el Museo de Arte Moderno de Chiloé – MAM .261

***Mar de Dentro* .265**

***Deslumbramientos* .275**

BIBLIOGRAFIA .285

RESUMEN

La labor de investigación que recoge esta tesis responde a la necesidad de un estudio a partir de una producción artística personal, desarrollada a través del lenguaje fotográfico y teniendo a la memoria como poética central. En general, se trata de entender el papel de la fotografía en las prácticas artísticas contemporáneas y más específicamente abordar las relaciones entre el proceso fotográfico y el papel de la memoria en la construcción de las imágenes mentales. A partir de los años 1990, la memoria se ha tornado uno de los grandes motores de la producción artística contemporánea, quizás por el hecho de la entrada definitiva de la fotografía - un potente soporte para la memoria - en el territorio de las artes visuales.

La fotografía ha contribuido a configurar el arte de finales del siglo XX, empezando a dominarlo en el siglo XXI, invadiendo museos y galerías de arte. En el campo del arte contemporáneo, se configura como resultado de la asociación de las múltiples formas de expresión provenientes de las más distintas áreas que siguen conformando su naturaleza. La certificación de eso es la actual producción artística que experimenta las posibilidades de manipulación, construcción y apropiación de la imagen fotográfica, cuestionando la materialidad de los soportes, la unicidad de la obra, la noción de autor, de originalidad y la propia especificidad del *medio*.

La presente investigación está organizada en tres capítulos: *Fotografía y Arte, Hacia lo Cinematográfico y Fotografía y Memoria* - que se articulan en su conjunto en la medida que evolucionan hacia las artes visuales y alude al contexto histórico y artístico desarrollado en Brasil. Podremos observar a lo largo del texto, conceptos o planteamientos propios del arte, bien como procedimientos artísticos generados a partir de la materia-imagen de la pintura, del objeto múltiple y reproducible de la imagen fotográfica (presentada sobre papel o cualquier otro soporte fotosensible), pasando por la imagen inmaterial del cine, hasta la fugacidad de la imagen catódica de la televisión-vídeo. Demostramos aquí que el proceso de evolución de la fotografía hacía el arte, considerando la revolución digital y los cambios sociales, nos permitió comprender como la incorporación de los medios tecnológicos implica la creación de nuevas estéticas en el lenguaje del arte. La penetración alcanzada por los medios de comunicación masiva a mediados de la década de los sesenta, y en particular, la capacidad de la fotografía para integrarse al entorno cotidiano, produjo una redefinición en las relaciones del individuo con la imagen. Constatamos que la fotografía es un medio contaminado por distintas formas de cultura de la imagen y que ha llenado el arte contemporáneo con nuevas formas estéticas y de percepción.





Exposición **Mar de Dentro**, Lela Martorano
Fundação Cultural Badesc, Florianópolis-SC/Brasil, 2012.

I N T R O D U C I Ó N

Las reflexiones que abarcaremos aquí se desarrollaron a lo largo de años de producción artística y giran en torno a una cuestión fundamental: mi trabajo visual, desarrollado a partir del lenguaje fotográfico y teniendo a la memoria¹ por temática central. El punto fundamental de esta investigación es la reflexión acerca de cómo se construyen las "imágenes mentales"² y de cómo ese proceso se asemeja al proceso fotográfico.

Este trabajo está centrado en las nuevas investigaciones de la fotografía en los procesos artísticos contemporáneos. Se trata de pensar la fotografía también como medio de análisis y reflexión en el actual escenario, siguiendo su evolución hacia el arte. Y sin embargo, para realizar esa tarea de manera satisfactoria se propone empezar por los caminos que llevaron al descubrimiento de la fotografía, resaltando incluso la importancia de sus características fisicoquímicas presentes en muchos de los procesos de creación, donde podremos observar elementos asociados a la propia esencia de la fotografía, como pueden ser la luz o la proyección. Esta necesidad añadida se debe sobre todo al hecho de que la literatura especializada sobre el tema es relativamente limitada, incapaz de alumbrar de manera apropiada todas las sutilezas de las distintas formas como la fotografía se relacionó con las artes – y viceversa – desde sus tempranos pasos. Carencia ésta a la que nos ha parecido indispensable componer grande parte del cuerpo de la presente investigación mediante el análisis del camino recorrido por la fotografía desde su descubrimiento hasta su legitimación como objeto artístico. El intento de obtener una visión más amplia acerca de las variadas especificidades que ha asumido la fotografía a lo largo de los años, se hizo sustancial para tener no solo la adecuada comprensión sobre el papel que

¹ La memoria es entendida aquí en los aspectos relacionados al proceso de construcción de las imágenes mentales desarrollado por y en la memoria. La noción de memoria será entendida en referencia a la obra de Henry Bergson: *"Materia y Memoria"*, Editorial Cactus, Buenos Aires, 2006.

² Imágenes mentales o representaciones mentales juegan un papel importante en la memoria y en el pensamiento. Serían una forma subjetiva de representación interna, como el recuerdo.

desempeña hoy en las artes visuales sino también para solo entonces poder ubicar mi propia producción artística en el actual escenario del arte.

Partiendo de planteamientos de ¿Cómo definir la fotografía en el campo del arte contemporáneo?, podremos observar hasta qué punto ésta representa un territorio incierto. Veremos que en realidad su especificidad es indefinida puesto que ha establecido diálogos con las más variadas prácticas artísticas – característica que se debe a su capacidad de asimilación y de contaminación de las más distintas formas, por lo que su historia y teoría siguen todavía en construcción. La presente investigación se organizó en tres capítulos: *Fotografía y Arte*, *Hacia lo Cinematográfico* y *Fotografía y Memoria*. Aparentemente están separados, pero se articulan en su conjunto en la medida que evolucionan hacia las artes visuales, y hacia mi propia producción artística.

Objetivos.

Nuestro objetivo será, primeramente, recorrer el periodo de existencia de la fotografía, analizándola a través de algunas características y paradojas que suponen el medio fotográfico. La importancia de la luz, su relación con la pintura, las experiencias de las vanguardias, la capacidad de reproducción, los aspectos de documentación, y por fin las prácticas contemporáneas del uso de la fotografía (las que escapan a cualquier definición con la ayuda de uno sólo medio). Por lo tanto será fácilmente observable que nuestra intención no es hacer una crítica detallada, sino un análisis sobre las particularidades e implicaciones subjetivas, acercándonos al contexto histórico y artístico brasileño.

En un segundo momento, el objetivo es entender; ¿De qué modo la desmaterialización de la imagen a través de la proyección expande las posibilidades estéticas y conceptuales de la fotografía? Para elucidar esta cuestión abordaremos las relaciones entre la fotografía y el cine y veremos de qué modo el arte contemporáneo está “tocado” por lo cinematográfico, cuestión que deriva de mi propia obra. Con ello se introduce la reflexión sobre

los conceptos de *tiempo y espacio subjetivos* implicados en las obras, como el desplazamiento del cine de las salas de proyección hacia los museos y galerías de arte.

Por último, será efectuada una larga reflexión acerca de la manera como mi obra personal se relaciona con todo lo que habrá sido previamente expuesto, bien como acerca de cómo dialoga con la actualidad del arte contemporáneo, y de qué forma, deja huella para el desarrollo de nuevas investigaciones acerca de las problemáticas levantadas. De los planteamientos propios de mi creación artística, resultado real de esta investigación, han surgido cuestiones como ¿De qué manera el proceso fotográfico y los mecanismos de la memoria confluyen? ¿Existe una relación entre las imágenes fotográficas y las imágenes mentales? ¿Cómo el desarrollo tecnológico en la producción de imágenes conforma nuestra sensibilidad y a la vez la embotan? ¿Es posible rescatar el valor de las imágenes a través del arte?

Metodología.

En el intento de contestar a estas indagaciones, el método adoptado fue conjugar textos teóricos y obras de artistas que ayudan a desmantelar al estatuto de representación de la realidad vinculado a la fotografía – en este caso - desde una perspectiva histórica y artística con fuerte inflexión sobre la producción brasileña, país donde inicié la formación académica y he desarrollado mi producción artística. A través de un proceso analítico, no solo investigativo sino principalmente creativo, nos ha parecido fundamental el aporte en el conjunto de la investigación mencionar una serie de textos y catálogos de curadores y críticos, bien como un dossier conteniendo un recorrido cronológico de mi carrera poniendo especial énfasis en las obras realizadas a partir del lenguaje fotográfico y centradas en la poética de la memoria.

Para el desarrollo de la totalidad de la investigación se ha puesto el foco particularmente sobre las teorías y obras que trabajan sobre lo híbrido, la

confluencia de los *medios* y a los artistas que se dedican a reflexionar sobre el tiempo y rescatar la sensibilidad - que se está perdiendo poco a poco en el mundo contemporáneo - a través del arte. Estos artistas y sus ideas nos ampararon para considerar el proceso de combinación y convergencia mediática asociado a las prácticas artísticas contemporáneas. Frente a la disolución de los soportes tradicionales analógicos y a la imposición masiva de las nuevas tecnologías, momento en el que se hizo necesaria la reformulación de los procedimientos y el propio entendimiento de la historia de los *medios* que todavía se encuentra en construcción.

Por lo tanto, la tesis doctoral aplica diferentes metodologías para cada una de sus partes. En un primer momento se realiza una revisión crítica de la historia de la fotografía, enfatizando el panorama de Brasil y su relación con el desarrollo de la fotografía en Occidente.

En un segundo momento se analiza desde un punto de vista teórico los conceptos relacionados con la *fotografía plástica* o *contaminada* y la estrecha relación con las preocupaciones de mi obra artística.

Por último se reflexiona y expone una parte de mis producciones artísticas profesionales, desarrollando a través de una metodología teórico-práctica.

CONSIDERACIONES INICIALES

A lo largo de la historia, el ser humano ha sentido la inquietud de dejar testimonio de su existencia. Para lograrlo, en épocas pasadas se usaron artificios como la pintura y la escultura; pero la incorporación de la ciencia trajo nuevos inventos que abrieron increíbles posibilidades de representación del hombre y su entorno. Uno de los más importantes, sin duda, fue la fotografía, que consecuentemente provocó una radical ruptura en el sistema de las imágenes a partir del siglo XIX. Responsable por la universalidad de las imágenes y por los cambios en el estatuto social y principalmente artístico de la época, la fotografía poco a poco dejó su condición de mera técnica consolidando su importancia como medio expresivo, independiente de cualquier género preestablecido y conquistando su espacio en el universo de las artes. Es innegable que la fotografía ha contribuido a configurar el arte de finales del siglo XX y en el siglo XXI ha empezado a dominarlo, invadiendo museos y galerías de arte. La fotografía contemporánea, o mejor – la *fotografía plástica*³ o la *fotografía contaminada*⁴ - utilizando términos aplicados por los críticos de arte Dominique Baqué y Tadeu Chiarelli respectivamente, es el resultado de las múltiples formas de expresión, provenientes de las más distintas áreas asociados al lenguaje fotográfico y que siguen conformando su naturaleza. La certificación de eso es la actual producción artística que experimenta las diversas posibilidades de manipulación y construcción a partir de la imagen fotográfica, cuestionando la materialidad de los soportes así como la propia especificidad del medio.

El proceso de evolución de la fotografía hacía el arte, considerando la revolución digital y los cambios sociales, nos permite comprender como la incorporación de los medios tecnológicos implica la creación de nuevas

³ La expresión francesa «photographie plasticienne» (fotografía plástica) propuesta por la crítica de arte Dominique Baqué en 1998 se extendió rápidamente en el mercado artístico y designa las producciones contemporáneas que no solamente utilizan la técnica fotográfica sino que también se sirven de la autonomía de la que disfruta este *medio*.

⁴ Tadeu Chiarelli es historiador, curador y uno de los más importantes críticos de arte de Brasil. Coordinador del Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia del Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, São Paulo. Para él la fotografía se presenta "(...) contaminada por la mirada, por el cuerpo, por la existencia de sus autores y concebida como punto de intersección entre las más diversas modalidades artísticas, como el teatro, la literatura, la poesía y la propia fotografía tradicional". (CHIARELLI, Tadeu. *A fotografia contaminada*. En: *Arte internacional brasileira*. 2. Ed. Lemos Editorial, São Paulo, 2002. p. 115).

estéticas en el lenguaje del arte. Una de las principales características de la fotografía, propias de la técnica, ha sido la reproductibilidad⁵, que ha sido causa de polémicas. Walter Benjamin lo caracterizó como la pérdida en el aura de la obra de arte. Sin duda, la presencia de la tecnología en el proceso de construcción y creación de imágenes, y el hecho de que puedan multiplicarse indefinidamente, ha reconfigurado completamente el mundo y la perspectiva que tenemos sobre lo mismo. De ahí han surgido cuestiones como: la desaparición del referente, la autoría, la originalidad y la veracidad de las imágenes en general - y de la imagen fotográfica en particular - discusiones que plantean una nueva mirada sobre la representación. Es verdad que las imágenes de hoy, revelan un espacio incierto, tan ilusorio como actual, entre la realidad y la ficción, categoría más genuina de nuestra época.

Estas son algunas de las paradojas que abarca el medio fotográfico y que vamos a tratar en esta investigación. Para confirmar tales consideraciones, se hizo necesario trabajar con artistas y sus respectivas obras, haciendo visible una parte del nuevo espectro creativo que la versatilidad del medio fotográfico ha hecho emerger.

Teóricos como el checo Vilém Flusser, que ha vivido muchos años en Brasil, país donde ha escrito la mayoría de sus textos sobre fotografía y que influyó de modo irrefutable en la producción artística y teórica- no solo brasileña de la época, sino también de todo el universo reflexivo sobre la fotografía que empezaba a despuntar. Representado por algunos de los artistas que colaboraron a elevar la fotografía a la categoría de obra de arte, como Geraldo de Barros⁶, bien como los que se valieran de ésta conquista para seguir subvirtiendo los códigos y los procesos del lenguaje, colaboraron a su

⁵ Walter Benjamin introduce hipótesis esenciales para una teoría del arte contemporánea, marcada por la "reproductibilidad técnica", central en la fotografía y en el cine, que abole progresivamente el 'aura' de unicidad y de autenticidad de la obra de arte. "*La obra de arte en la época de su reproductibilidad*" son escritos redactados primeramente a fines de 1935. "Es dicha reproducibilidad hecha perceptible desde hace poco, la que pone a disposición de Benjamin los objetos específicos de su análisis - por ejemplo, la desaparición del aura o el relativismo histórico de la noción estética de original." (KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 15).

⁶ Geraldo de Barros (São Paulo SP 1923 -1998). Fotógrafo, pintor, grabador, artista gráfico, diseñador de muebles y dibujante. Fue uno de los pioneros de la fotografía abstracta y del modernismo en Brasil y considerado uno de los más importantes artistas del *Movimiento Concretista Brasileño*.

constante desarrollo, como Rosângela Rennó⁷.

También nos interesan autores clásicos como: Walter Benjamin y Roland Barthes que contribuyeron sobre todo a que la fotografía fuera promovida a categoría de objeto teórico. Pensadores contemporáneos como Rosalind Krauss, Philippe Dubois, entre otros; artistas y teóricos desde Lászlo Moholy-Nagy a Joan Fontcuberta, soportan la investigación y el entendimiento de cómo se renuevan las posibilidades del pensamiento en las prácticas estéticas y artísticas. Mientras algunos autores y artistas defienden los valores estéticos y conceptuales de la imagen fotográfica, otros sostienen el valor de la misma como testimonio social de la realidad y retorno reflexivo sobre su función documental.

Podremos observar a lo largo de esta investigación, conceptos o planteamientos propios del arte; como la materia-imagen de la pintura, el objeto múltiple y reproducible de la imagen fotográfica (presentada sobre papel o cualquier otro soporte fotosensible), pasando por la imagen inmaterial del cine, hasta la fugacidad de la imagen catódica de la televisión-vídeo.

El primero capítulo tiene como objetivo analizar la relación de la fotografía con el arte desde de sus orígenes, en el siglo XIX. Los cambios que provocó en el escenario artístico de la época, su relación con la pintura, y como finalmente se afirmó como categoría artística. Según una lógica de la *indicialidad*⁸, se puede decir que la fotografía opera a través de la impresión, la marca y la huella⁹, y es analizada aquí partiendo del impacto que esta ha producido en la pintura. De la conflictiva relación con la pintura, la fotografía ha podido desarrollarse por distintas vías de experimentación. De todas las vanguardias surgidas en siglo XX, quizás el Dadaísmo y el Surrealismo fueran las que más experimentaron con el lenguaje fotográfico desestructurando su carácter de

⁷ Rosângela Rennó (Belo Horizonte, 1962). Artista multimedia. A finales de la década de 1980, crea sus primeras obras que tienen como base fotografías de álbumes de familia. A partir de ahí, todas sus series que reprocessan imágenes de archivos, fueron decisivas para los conceptos de *fotografía contaminada* (acuñado por Tadeu Chiarelli) y *fotografía de apropiación*, que surgieron en el principio de los años 1990.

⁸ Según la teoría de los signos desarrollada por el filósofo americano Charles Sanders Peirce: un indicio (o *índice*) es un signo determinado por su objeto dinámico en virtud de la relación real que mantiene con él. La relación de los signos indiciales con su objeto referencial es marcada por la conexión física, de singularidad, de designación y de testigo.

⁹ Considerando la fotografía del orden del "índice", la impresión, la marca, la huella, son vínculos de conexión física del reflejo luminoso de un referente específico con un soporte fotosensible, naturaleza material del soporte fotográfico.

“índice”. Trabajaron el collage, los montajes de varios negativos, creando imágenes innovadoras y sorprendentes. Transitando entre lo real y el ficticio, la fotografía pasa a ocupar cada vez más, diferentes funciones y posibilidades de inserción en el campo artístico. La penetración alcanzada por los medios de comunicación de masas a mediados de la década de los sesenta, y en particular, su capacidad para integrarse al entorno cotidiano, produjo una redefinición en las relaciones del individuo con la imagen. Algunas de ellas las podremos comprobar en el desarrollo de esta investigación.

La cuestión de la reproducción, tema de infinitos debates, es una característica singular del medio fotográfico incorporada por las nuevas experimentaciones, y que podremos observar entre otros ejemplos, en la obra de la artista argentina Graciela Sacco¹⁰. Su obra nos ayuda a entender la nueva dimensión de la técnica fotográfica en el campo de las artes visuales, bien como la reproducción, bien como la migración de la imagen en los más diversos medios y soportes.

Esta nueva forma de percibir la realidad, repercutirá en el arte, no solamente en el transcurso del siglo XIX al XX, sino también en los varios movimientos artísticos surgidos en el desarrollo de todo el siglo XX. Ponen sobre la mesa la idea de que el objeto artístico no es fundamentalmente el resultado directo de la mano del artista, destruyendo la noción de obra única y original, teorizada por Walter Benjamin¹¹.

La fotografía demostrará ser el medio más propicio para cuestionar la noción de autor y en consecuencia el paradigma de la creación de la obra de arte, del estatuto de la propia obra, de su unicidad, de su originalidad. Los artistas que trabajan con esas cuestiones desafiarán conceptualmente la confianza depositada en las imágenes. La artista francesa Sophie Calle utiliza el medio fotográfico para registrar sus acciones y rituales¹². Por ejemplo, incluyendo las

¹⁰ Graciela Sacco, nació en Argentina y trabaja con fotografía, video e instalación. El trabajo de Sacco se vale del uso de diferentes procesos fotosensibles que le permiten materializar ideas y conceptos en una forma “única” que la han ubicado en un lugar destacado en el panorama del arte contemporáneo.

¹¹ BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (en: BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia, Pré-textos, 2004.p. 91).

¹² Sophie Calle (Paris, 1953) artista contemporánea, realiza en 1981 la obra “El detective” que consistía en ser perseguida por un detective privado que su propia madre había contratado siguiendo sus instrucciones. Para presentar la obra utilizó las imágenes tomadas por el detective, los informes que éste escribió sobre ella y su propio diario.

fotografías hechas por un detective privado que la sigue, contratado por su madre a petición suya. Proyectos que se desarrollan en el territorio de la intimidad, cuestionando el papel del espectador, y que provocan en él un sentimiento de desasosiego al participar sin quererlo en estas pequeñas violaciones de la intimidad. Por otro lado, la "evidencia" documental deliberadamente construida, supone una puesta en cuestión de la naturaleza de la verdad.

La obra de Antoni Muntadas¹³ se plantea como deconstrucción de la representación, incitando al público a cuestionar, a reflexionar sobre el contenido de las imágenes que consumen, y que aceptan como verdad absoluta. La naturaleza intertextual de sus trabajos, el estudio del medio y la construcción reflexiva de la imagen suponen estrategias para estudiar los sistemas de representación, readaptando conceptualmente los hábitos de uso y también los hábitos visuales que plantean los medios y las tecnologías de la información y la comunicación.

Si la invención de la fotografía ya había cambiado la manera de ver el mundo, la aparición del cine y su desplazamiento de la sala cinematográfica hacia otros espacios – incluso aquellos reservados a otras formas de arte, produjo necesariamente una modificación en las relaciones sensoriales del espectador con tales imágenes. La imagen-movimiento pasa a ser una especie de ficción que sólo existe para nuestros ojos y nuestro cerebro, como podremos observar. Fuera de ahí, ella no es visible – es una imagen tan imaginada como vista, tan subjetiva como objetiva.

"*Hacia el cinematográfico*" parte de las ideas planteadas por Philippe Dubois¹⁴, donde analiza "el efecto cine en el arte contemporáneo", a través del proceso de descentralización y desplazamiento¹⁵ de la imagen cinematográfica en dirección a los múltiples contextos de arte. Es significativo apuntar que la relación de la fotografía, el cine y las artes visuales resulta muy productiva y

¹³ Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), artista multimedia. Su obra se basa en el uso de tecnologías audiovisuales: video, internet, ordenadores con relación a los fenómenos sociales y como respuesta crítica a los *mass media*.

¹⁴ Philippe Dubois (Bélgica, 1958) es uno de los principales investigadores de la actualidad en el campo de la estética de la imagen, autor de influyentes libros, como *El acto fotográfico* y *Cine, video, Godard*. Se dedica a la investigación de la dimensión artística del cine y su relación con el arte contemporáneo.

¹⁵ A partir de los años noventa, se tornó práctica corriente en el arte contemporáneo la migración de la imagen del cine de las salas de proyección hacia los museos, galerías y espacios menos convencionales.

de entre los muchos ámbitos de los que surge o a los que se dirige la *imagen-movimiento*, nos remitiremos a aquellos que mantienen relación con las prácticas artísticas y la noción de "proyección"¹⁶. La proyección, es el elemento fundamental para comprender el proceso de construcción de mi obra y también la poética impregnada en el trabajo insertado a lo largo de las reflexiones del texto. Están profundamente relacionadas con la cuestión de la inmaterialidad, de la memoria e ilustran los temas tratados en esta investigación. Los dispositivos de "temporalidad"¹⁷ introducidos en la obra, agudizan la idea de memoria y del proceso de construcción de las imágenes mentales, que veremos en determinados trabajos como la instalación "*o foco é o centro a luz é a chave*"¹⁸, de mi autoría. La "imagen-luz"¹⁹ inaprehensible debido a su naturaleza inmaterial es como un recuerdo lejano. Un campo ampliado por la ilusión de la imagen. Dubois señala que "la imagen del cine no existe en tanto que objeto o materia, es un breve paso, una palpitación permanente, que crea una ilusión durante el tiempo de una mirada, que se desvanece tan rápidamente como se la ha entrevisto, para continuar existiendo sólo en la memoria del espectador"²⁰. En ese sentido, la imagen de cine está – como observaremos – casi tan cercana a la imagen mental como a la imagen concreta.

La fusión del cine con el arte contemporáneo se puede dar en muchas vertientes. Los cineastas que se apropian del lenguaje plástico, como Win Wenders o los artistas que utilizan elementos cinematográficos en sus obras. Las cualidades o potencialidades de la luz se expresan sobre variados soportes, como por ejemplo la proyección sobre humo en la obra "experiencia de cinema"²¹ de Rosângela Rennó, o en las "acciones cine-fotográficas" de

¹⁶ Acción que consiste en reflejar a través de la luz una imagen o una película sobre una pantalla o superficie. Procedimiento empleado en la construcción de mis obras y que será de fundamental importancia para comprender los conceptos de memoria inseridos en ella.

¹⁷ Temporalidad es un tiempo propio del *medio*, de la máquina o los dispositivos que arrastran, parpadean u obturan la presencia intermitente de la imagen. Entre estos mecanismos normalmente se establece un acuerdo pautado entre la temporalidad de la filmación y la de la proyección.

¹⁸ "*O foco é o centro a luz é a chave*", Lela Martorano, 2000. Instalación presentada en el *Museu da Imagem e do Som*, Florianópolis/Brasil, que consiste en la proyección de una película súper 8 sobre un mueble con cajones conteniendo una luz en su interior. (ver pp. 150 y 241-243)

¹⁹ Imagen producida a través de la proyección de la luz, como el cine, las diapositivas o las películas súper8.

²⁰ DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Ed. CosacNaify, São Paulo, 2004. p. 63.

²¹ "*Experiência de cinema*", Rosângela Rennó, 2004/2005. Proyección fotográfica sobre cortina de humo

Alain Fleischer²². Así pues, si hablamos de la imagen en movimiento y de la influencia del cine en las prácticas contemporáneas, no podemos dejar de hablar del vídeo, soporte de una inmensidad de proposiciones en el arte: el videoarte, las videoinstalaciones, los videoobjetos, las videoperformances, etc. En el capítulo *Máquinas de imagen* veremos que el video puede ser un dispositivo a través del cual es posible concebir el "cine de exposición"²³, es decir, el *medio* que permite expandir la imagen del cine a las salas de exposiciones de galerías y museos. Con la aparición de las instalaciones, intervenciones en el espacio, la obra pasó a ser mucho más interactiva. La atmósfera creada en torno a ellas empezó a envolver enteramente al espectador, estimulando no solo la visión, sino también la percepción, la sensación, la imaginación y la memoria. La conciencia sobre los espacios de producción y manipulación audiovisual ha sido una de las primeras preocupaciones de los realizadores de video. El mestizaje entre fotografía, cine, vídeo y las artes plásticas se presenta como algo mucho más rico y vivo. Las prácticas que resultan de este mestizaje, inventan nuevas configuraciones plásticas y conceptuales para pensar lo "visual" y el espacio contemporáneo. La incorporación del espacio en la obra a partir de las instalaciones, posibilitaron la compresión/dilatación del tiempo a través del video, una vez afectados por el espacio, y sugiere una sintaxis en formación en el terreno del arte actual. La forma de presentar el cine o el vídeo, en sus condiciones específicas de reconstrucción del espacio de proyección, generó obras considerablemente significativas y cuestionadoras. Se destacan aquí las obras que parten del lenguaje fotográfico, pero se "contaminan" con las imágenes-movimiento del cine y del video, produciendo una expansión estética y conceptual, característica principal del arte contemporáneo. Abordar, aunque parcialmente, este amplio universo, constituye el objetivo en este capítulo. Nos centramos en la riqueza proveniente de las prácticas de experimentación con el medio fotográfico que siguen en constante transformación.

intermitente. 4 DVD-Rs con 31 fotografías, cada. Clasificadas en: Crimen; Guerra; Familia; Amor (ver p. 109).

²² Alain Fleisher (Paris, 1944). Artista multimedia. Ejemplo de esta "acción cine-fotográfica" es la obra "Pantallas sensibles" (ver p.113) que articula fotografía y cine; la imagen del cine fue proyectada gracias a un sistema elaborado por el artista en el que la película funcionaba como un negativo y la pantalla como un papel fotográfico.

²³ *Cine de exposición* (ver p. 101) no es un caso de migración de imágenes sino de dispositivos: formas de la sala, de la pantalla, del espectador, de la proyección, realizadas muchas veces a través del video.

El último capítulo plantea las ideas más abstractas y conceptuales. La construcción de la poética a través de la memoria y la investigación de la imagen a través de la inmaterialidad, que proviene de la proyección, es el tema del capítulo: *Fotografía y Memoria* en el que se abordan las relaciones entre el proceso fotográfico y el proceso de la memoria en la construcción de las imágenes mentales. El complejo proceso de la memoria, fundamentado en las ideas del pensador francés Henri Bergson²⁴, trata sobre como el cuerpo y la percepción construyen nuestras imágenes internas. Analizar la fotografía como huella e inmaterialidad, significa dar importancia al cúmulo de memorias y rastros de la experiencia vivida. Es esa "inmaterialidad" del proceso, derivada de la luz, el principio básico de la imagen fotográfica y también del cine, más precisamente de la proyección.

Las diferentes maneras de representar la memoria o de trabajar con sus imágenes, aparecen de distintos modos en la producción y en las poéticas contemporáneas. Actividades como las de coleccionar, reagrupar, reorganizar el repertorio de imágenes existentes, es lo que hacen Rosângela Rennó y Christian Boltanski, en un intento por rescatar las imágenes del olvido, evidenciando la fragilidad de la vida como huella de una memoria individual o colectiva. Las características reflejadas en las obras de estos dos artistas provienen del mestizaje de las prácticas artísticas que caracteriza los años ochenta, que no creen en la posibilidad de construir una imagen nueva, original, sino en reciclar las imágenes, así como apropiarse de ellas. El instante preciso de una fotografía fue superado por la mayoría de los artistas y el interés de la imagen se desplazó hacia esa práctica apropiacionista de imágenes.

La saturación e insubstancialidad de las imágenes a que estamos sometidos por el sistema capitalista del mundo contemporáneo, contribuyen a la degradación de la memoria y consecuente pérdida de la sensibilidad. El

²⁴ Henry Bergson (Paris, 1859 – 1941) importante filósofo cuya obra es todavía actual y es estudiada en diferentes disciplinas como el cine, la literatura, la neuropsicología entre otras. Bergson estudia la relación entre el cerebro y la memoria, y para él el cuerpo “es instrumento de la acción y sólo de la acción. La percepción pura es acción virtual, por lo menos en el sentido de que destaca del campo de los objetos el objeto que interesa desde el punto de vista de la posible acción corpórea. La acción virtual de las cosas sobre nuestro cuerpo y de nuestro cuerpo sobre las cosas es nuestra percepción misma”. (BERGSON, Henri. *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2006).

ambiente volátil y cambiante de las ciudades afecta de manera incisiva a ésta problemática, y por lo tanto se refleja en la producción artística. El cineasta Win Wenders, cuestiona ésta pérdida de sensibilidad en sus películas, y su trabajo también ilustra la relación entre el cine y las artes visuales. Las imágenes que construimos, que nos definen y cambian en cualquier momento, son parte de una memoria que está reconstruyéndose continuamente. De la misma manera, fotografiar constituye una forma de reinventar lo real, de extraer lo invisible de la imagen. Ese registro se transforma en arte a partir del momento que pasa a ser utilizado voluntariamente con esa finalidad, en la construcción de propuestas estéticas individuales. Por otro lado esa tendencia ha puesto de moda la temática *vintage* - la que valora procedimientos de "época" - y que constituye un campo de desarrollo temático en nuestros días. La reutilización de material antiguo personal, proporciona el refuerzo de un valor estético y sentimental. No solo por utilizar una imagen generada por máquinas antiguas sino porque nos regala la experiencia sensorial que produce con ese recurso - al reutilizar una imagen de época- lo que implica un viaje en el tiempo, o más bien, un viaje entre tiempos. En fin, la fotografía es un medio contaminado por distintas formas de cultura de la imagen y que ha llenado el arte contemporáneo con nuevas formas estéticas y de percepción.



Dibujo fotogénico, Willam Henry Fox Talbot, 1838.

1. FOTOGRAFÍA Y ARTE

1.1. “PARTÍCULAS DE TIEMPO, POSIBILIDADES DE LUZ” - Los albores de la luz grabada: descubrimiento y transgresión.

En su esencia, la fotografía nació como una forma de realizar registros gráficos a través de la luz. Antes que ser una imagen que reproduce la apariencia de algo, la fotografía pertenece al orden de la impresión y del trazo, idea defendida por importantes teóricos como el brasileño Nelson Brissac, que se refiere a la fotografía como un “grabado de luz” o una “impresión luminosa”²⁵. Su conexión física con el real es un testigo de la existencia del objeto que registra, *como una huella del pie en la arena* - metáfora empleada por Philippe Dubois. El investigador extiende así el concepto señalado anteriormente al resaltar que la imagen fotográfica conlleva, además, un interesante aspecto que la diferencia de otros *medios* al tratarse de un “índice”²⁶, especificidad semiológica constituida por el filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce. Efectivamente, ese carácter de “índice” que caracteriza la imagen fotográfica es lo que la hace original frente a medios como la pintura o la escultura. El hecho de que la luz incida sobre el papel, realizando así el indicio de la imagen, provocó, tras su descubrimiento, creencias supersticiosas. Como ejemplo de una de estas manifestaciones podemos citar la *Teoría de los Espectros*²⁷ formulada por el escritor Honoré de Balzac a mediados del siglo XIX. Él decía haber previsto la invención de la fotografía a través de dicha teoría - una mezcla de fisiognomía y suposiciones metafísicas del siglo XVIII

²⁵ PEIXOTO, Nelson Brissac: *Paisagens Urbanas*. Editora SENAC, Marca D'Água, São Paulo, p. 16.

²⁶ En sus *Escritos sobre el signo*, en lo que se refiere al “índice”, Charles Sanders Peirce determina que: “un indicio es un signo o una representación que remite a su objeto no tanto porque exista alguna similitud o analogía con él, ni por estar asociado a los caracteres generales que dicho objeto posee, sino porque está en conexión dinámica (también espacial) con el objeto individual, por un lado, y con los sentidos o la memoria de la persona a la cual sirve de signo, por el otro”. Charles Sanders Peirce, *Escritos sobre el signo*, Seuil, Paris, 1978. (en: BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003. p. 87).

²⁷ Para Balzac la descripción escrita tenía como fin «despegar la superficie de un sujeto y transferirla a la página de la novela», ya que «dicha superficie hablaba de sí misma en cuanto que representación estrictamente fiel del hombre interior», con su teoría fotográfica iba mucho más allá: los cuerpos estaban compuestos por pequeñas películas espectrales, organizadas en capas, que se repetían al infinito; y como el hombre era incapaz de producir algo de la nada, era por intermedio de la luz que la fotografía despegaba y capturaba una de estas capas, llevándose consigo «un espectro, es decir, una parte de la esencia constitutiva» del sujeto.

(en: <http://www.rabodeaji.com/piedefoto/Fotograf%C3%ADasdeEsp%C3%ADritus/tabid/85/Default.aspx> - Fecha de consulta - 21-05-2013).

que consideraban la luz como el puente entre el sensible y el mundo de los espíritus. La teórica Rosalind Krauss²⁸ subraya que el pensamiento inherente a esta hipótesis es el de que la fotografía sería tan solo una magia de la naturaleza y que se representaría a sí misma a través de la luz, generando a la vez las formas y las proporciones de un objeto real. De esa manera esa huella sería una película que se despegaba de la superficie de un objeto y era depositada en otro lugar. La fotografía crearía así el puente entre lo visible y lo invisible al materializar las fuerzas ocultas que habitaban el reino de las tinieblas²⁹.

Tan grande era la atmosfera de misterios que circundaba la fotografía en sus principios, que muchos pueblos indígenas creían que la fotografía era capaz de capturar el alma de las personas. No obstante, a la vez que la invención de la fotografía y sus primeros usos se han visto rodeados de misterios que la acercaban a la magia, el medio fotográfico estuvo por mucho tiempo asociado a la noción de registro y a la función de documentación. Entendida como un instrumento fiel de reproducción de la realidad, la fotografía era considerada un procedimiento mecánico, automático y objetivo, y que no pasaba por la intervención del fotógrafo. Todavía esa supuesta objetividad siempre fue controvertida, como podremos observar a lo largo de esta investigación. Con el desarrollo de la técnica y de una reflexión más profunda sobre el medio, pronto se percibe que la imagen fotográfica no es neutra, y que las convenciones involucradas en el proceso de captación y recepción (a través del espectador) adquieren símbolos, códigos implícitos y pasa a ser entendida como una transformación de lo real.

Intentaremos medir, dentro de nuestras posibilidades, el impacto que la fotografía ha causado en la sociedad a través de la manera como ha conformado nuestra sensibilidad, afectando de manera drástica el conjunto de las artes visuales, y que según Rosalind Krauss, utiliza hoy estrategias profundamente estructuradas por la fotografía.

²⁸ Rosalind Krauss (1941) teórica y crítica de arte estadounidense, a través de sus escritos, rompe con el discurso dominante y va en contra una determinada manera de escribir sobre la fotografía y, en particular, sobre su historia. Krauss procura entender la receptividad de la fotografía por parte del público a partir de su experiencia personal y de su propio transcurso crítico.

²⁹ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. por una teoría de los desplazamientos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 28.

Las relaciones entre arte y fotografía empezaron muy temprano, y se remontan a la aparición de la *cámara oscura*³⁰. Artistas de los siglos XVI y XVII, como el pintor holandés Johannes Vermeer, ya utilizaban cámaras oscuras para ayudar en la elaboración de sus bocetos y pinturas. La técnica de la proyección, principio de la cámara oscura y de otros procedimientos utilizados antes de ser posible la fijación de las imágenes, como los retratos de perfil hechos a través de la sombra, fueron elementos esenciales para trazar el camino en dirección al descubrimiento de la fotografía.

Efectivamente, la fotografía siempre estuvo direccionada hacia dos caminos: a la ciencia y la fidelidad a la realidad por un lado, y por otro al arte y a la experiencia subjetiva.

Conduciéndose por la última dirección, el inglés William Fox Talbot³¹ - considerado el padre de la fotografía moderna - empezó sus investigaciones fotográficas en el año 1833, debido a sus problemas como dibujante y de forma paralela a los trabajos de Niépce y Daguerre.

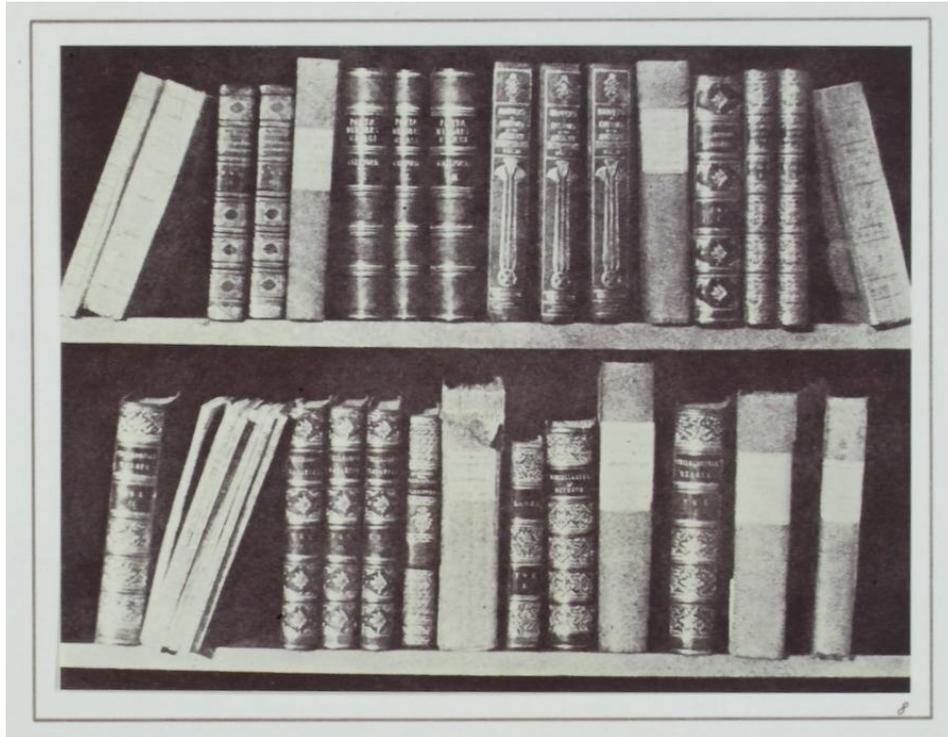


Dibujo fotogénico, William Henry Fox Talbot, 1838.

³⁰ La cámara oscura es un instrumento óptico que permite obtener una proyección plana de una imagen externa sobre la zona interior de su superficie. El principio es hacer pasar la luz a través de un pequeño agujero hecho en un cuarto cerrado por todos sus lados. El orificio funciona como una lente convergente y proyecta, en la pared opuesta, la imagen del exterior invertida. A finales del siglo X ya se tenía conocimiento del fenómeno de la cámara oscura, al haber sido descrito perfectamente por la ciencia árabe y más concretamente por Abu Ali ibn al-Hasan, conocido en Occidente como Alhazen (965-1038), quien aplicó el principio de la cámara oscura para explicar la formación de la imagen visual en el ojo. En el Renacimiento, fue Leonardo Da Vinci quien impulsó el desarrollo de la cámara oscura, utilizándola para profundizar en el funcionamiento de la visión, el comportamiento de la luz y las leyes de la perspectiva geométrica, todo ello relacionado con las prácticas de la pintura. (en: <http://www.torretavira.com> - Fecha de consulta: 15-05-2013).

³¹ William Henry Fox Talbot (Reino Unido, 1800 –1877) físico, matemático, filósofo, diputado, astrónomo y arqueólogo aficionado; fue la primera persona de la historia en concebir la fotografía como medio artístico, una técnica que él mismo había desarrollado como fruto de incesantes experimentos durante los diez años que dedicó a esta investigación. (en: *Huellas de Luz - El arte y los experimentos de William Henry Fox Talbot*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ Aldeasa, Madrid, 2001).

Oficialmente la fotografía fue inventada por Daguerre en 1839, con el *daguerrotipo*³², pero Talbot ya había logrado, en 1834, obtener una serie de imágenes por contacto de objetos: flores, hojas, telas, etc., en una superficie sensibilizada, sin usar por lo tanto la cámara oscura. A estas imágenes les llamó *Photogenic Drawings* (dibujos fotogénicos) y patentó el invento en Inglaterra con el nombre de *calotipo*³³ (también llamado de *talbotipo*), en 1841.



Una escena en una biblioteca. William Henry Fox Talbot, 1844.
Copia sobre papel salado a partir de un negativo de calotipo. Publicada en *The Pencil of Nature*.

Sus desarrollos marcaron el inicio de la verdadera historia del medio fotográfico a través del proceso negativo-positivo, que permitió la reproducción de las imágenes, y que pasó a ser el procedimiento estándar de la fotografía analógica hasta el día de hoy. Es curioso que ese modelo no

³² *Daguerrotipo*: proceso por el cual se obtiene una imagen en positivo a partir de una placa de cobre recubierta de yoduro de plata. Tras ser expuesta a la luz, la imagen latente se revelaba con vapores de mercurio, que daba como resultado una imagen detallada con una superficie delicada que había de protegerse de la abrasión con un cristal y sellarse para evitar que se ennegreciera al entrar en contacto con el aire.

³³ A diferencia del *daguerrotipo*, del que solo existía una imagen única, el *calotipo* de Talbot permitía crear múltiples copias de un negativo original, presagiando en gran medida la mecanización y seriación de la imagen de los medios de comunicación de masas del siglo posterior. En este método el papel se humedece en una solución ácida de nitrato de plata, antes y después de su exposición y antes de ser fijada, resultando una matriz original.

tuviera una buena acogida en la época, pues no tenía la nitidez de la imagen conseguida a través del daguerrotipo. El grano del negativo era muy visible en las copias, pero Talbot defendía esta textura como un efecto “Rembrandt”³⁴ de enormes posibilidades estéticas. Había también la posibilidad de experimentar con el retoque del negativo original y hacer copias ligeramente distintas unas de otras.

“Se instaura con los calotipos de Talbot un interés por lo difuminado, que inmediatamente es construido como un efecto artístico más cercano a la pintura. El excesivo detalle fotográfico del daguerrotipo parecía amenazar las aspiraciones artísticas de muchos fotógrafos; al ver una plasmación tan directa y aparentemente transparente de la realidad, sentían su interpretación artística minimizada. La difuminación del calotipo permitió a las primeras generaciones de fotógrafos experimentar artísticamente con un medio que todavía se estaba inventando a sí mismo.”³⁵

No es necesario un análisis profundo de la obra de Talbot para comprender que le atraía sobre todo las posibilidades artísticas de este recurso. De hecho, siempre se refería a la fotografía como arte. Publicó, en 1844, el libro *The Pencil of Nature*³⁶ en el que se incluyeron fotografías impresas, siendo precursor en la difusión de reproducciones de obras de arte. Además, esta publicación incluía un texto con el que se explicaban las posibles aplicaciones científicas y prácticas de la fotografía. Otra edición de Talbot del año de 1848 fue *Annals of Artists in Spain*³⁷, (Anales de los artistas en España). El arte

³⁴ Efecto *Rembrandt* inspirado por la técnica del famoso pintor holandés donde creaba zonas de contrastes de luz y oscuridad, de acción y reflexión, de concentración y difusión. Es hoy en día un estilo de iluminación fotográfica basado en los principios de la pintura barroca, en el cual las luces y las sombras están perfectamente definidas. Normalmente con gran parte del rostro en sombras.

³⁵ CANOGAR, Daniel. *Pionero Henry Fox Talbot*. (En: TALBOT, William Henry Fox. *Huellas de Luz - El arte y los experimentos de William Henry Fox Talbot*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ Aldeasa, Madrid, 2001).

³⁶ El título *The Pencil of Nature*, (*El Lápiz de la Naturaleza*) era una alusión a la conexión siempre presente para Talbot entre el dibujo y la fotografía. Publicado en 1844 y 1846 es el primer libro ilustrado con fotografías. En el site: <http://www.thepencilofnature.com/> se puede ver el texto completo de *The pencil of Nature*.

³⁷ Talbot estableció, a pocos kilómetros de Londres, la Talbotype Manufacturing Establishment. De allí salieron los primeros libros donde se incluían fotografías. Tras el primero y fundamental, *The Pencil of Nature*, en 1848 se editó una obra capital: *Annals of the Artists of Spain*, el primer libro de la historia del arte con pruebas fotográficas. La obra se concibió como un conjunto de cuatro volúmenes: uno, con ilustraciones, editado en 1847 y los tres restantes, con texto de William Stirling Maxwell, editados en 1848. Con los *Annals*, el arte español alcanzaba reconocimiento fuera de las fronteras al reproducirse obras de

español alcanzaba reconocimiento fuera de sus fronteras al reproducirse obras de artistas del siglo XIV y XVII.

Consciente de la modernidad de la fotografía, buscaba fijar imágenes no corrientes, como se ve en sus experimentos, sin la preocupación de hacer meros registros del mundo, teniendo en cuenta que ese era el gran objetivo durante los años que seguirán al descubrimiento de la técnica fotográfica. Creía en las ventajas que la fotografía aportara al arte, la ciencia y el comercio y los cambios que esta produciría en la percepción humana.

Sí nos fijamos en la historia de la fotografía en Brasil del siglo XIX, es fundamental citar el pionero investigador Hércules Florence³⁸, francés radicado en Brasil, que descubre accidentalmente el proceso de revelado y fijación de la imagen fotográfica, en la década de 1830 y registra la palabra *photographie* incluso antes de que el inglés Jonh Herschel³⁹ hiciera uso de la expresión. Tan solo una década después, el francés Louis Compte, trae los primeros daguerrotipos a Brasil y presenta el invento a D. Pedro II, emperador del país. Conocido por su interés en asuntos relacionados con la ciencia, la tecnología, el arte y a la educación, se convirtió en un aficionado a la fotografía y fue responsable por su difusión en todo el territorio brasileño. Además de su amistad personal con el pionero fotógrafo Félix Nadar, hacía sus propias fotografías. Fue un gran coleccionador y mecenas, atribuyendo títulos y menciones honoríficas a los fotógrafos de la época. El mayor acervo de

artistas españoles de los siglos XVI y XVII como Goya, El Greco, Velázquez, Murillo, Alonso Cano, entre otros. Eran un total de sesenta y seis *calotipos* realizados por el fotógrafo Henneman bajo la supervisión de Talbot. Pero es interesante mencionar que los *calotipos* o *talbotipos* no habían captado los cuadros originales sino sus reproducciones calcográficas o litográficas, dando la razón a quienes veían en la estampa la única intérprete adecuada para la pintura. El hecho puede explicarse por las enormes dificultades que en esas fechas tenía la fotografía para reproducir pintura, y más aún cuando se trataba de obras de grandes dimensiones. (en: *Henry Fox Talbot. Padre de la fotografía moderna*, cat. exp., Madrid, Fundación NatWest, 1993).

³⁸ Antoine Hércules Florence (1804-1879), francés afincado en Campinas, Estado de São Paulo, fue uno de los descubridores simultáneos de la fotografía, y sin ningún reconocimiento oficial durante mucho tiempo. Desde 1833 hizo sus experimentos fotográficos sobre la impresión por la luz del sol, dándole el nombre de *photographie*, cinco años antes de que sir Jonh Herschel lo hiciera. Este hecho sólo pudo ser probado en el ámbito internacional en 1976, gracias a las investigaciones del historiador de la fotografía en Brasil, el profesor Boris Kossoy.

³⁹ Sir John Frederick William Herschel, inglés nacido en 1792, fue inventor de la cianotipia. Acuñó los términos "fotografía", "negativo", "positivo", y descubrió el uso del tiosulfato de sodio como fijador de las sales de plata. También informó a Daguerre de que su propio descubrimiento del hiposulfato de sosa fijaría sus fotografías haciéndolas permanentes. (en: http://es.wikipedia.org/wiki/John_Herschel Fecha de consulta: 20-02-2011).

documentos fotográficos brasileños y extranjeros del siglo XIX se debe a la colección de D. Pedro II, que donó a la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro, titulada D. Thereza Christina Maria⁴⁰, con 23.000 fotografías.

Sí seguimos hablando de pioneros en esta primera etapa de la fotografía, se hace muy relevante mencionar el autorretrato del fotógrafo Valério Vieira⁴¹, denominado "*Os Trinta Valérios*", el que, en el paso del siglo XIX al siglo XX, en Brasil, apuntaba un camino transgresor y nuevo para la fotografía. Se trata de un fotomontaje producido en papel gelatina y plata, con acabado refinado, y que muestra una escena festiva donde él mismo representa a 30 personajes.

⁴⁰ El acervo fotográfico de la "*Collecção D. Thereza Christina Maria*", es compuesto por imágenes referentes al Brasil y al mundo del siglo XIX, que retratan la realidad del período y reflejen la personalidad del Imperador y sus intereses. La colección puede ser vista integralmente en la página web: <http://bndigital.bn.br/projetos/terezacristina/index.htm>

⁴¹ Valério Vieira (1862 –1941). Fotógrafo, compositor e instrumentista. En 1899 abre la *Photographia Valério*, que además de retratos convencionales, ofrece imágenes coloreadas con acuarela y lápiz pastel, o ampliadas en materiales como espejo, porcelana y marfil. Pionero en el uso de fuentes artificiales de iluminación, Vieira destaca sobre todo por su producción de fotomontajes y de vistas panorámicas de la capital de São Paulo. Por el autorretrato *Os Trinta Valérios* recibe una medalla de plata en la *St. Louis Purchase Exposition*, en los Estados Unidos, en 1904. Valerio Vieira es considerado el primer a utilizar fotomontajes de manera regular entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo siguiente, en São Paulo. (en:http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_item=1&cd_idioma=28555&cd_verbete=3462 - Fecha de consulta: 20-05-2013).



Os Trinta Valérios, Valério Vieira. Fotomontaje, 1901.

La característica original y conceptual de esta imagen nos remite a algunos ejemplos de la fotografía contemporánea, trazando un paralelismo con la obra de la artista americana Cindy Sherman, que utiliza la fotografía para documentar las diferentes identidades y papeles que adopta. La actuación, la iluminación, el maquillaje comprendidos en sus imágenes son técnicas y lenguajes que no pertenecen exclusivamente a la fotografía, lo que afirma la hibridación entre las prácticas artísticas teniendo como soporte y producto final, la fotografía. Esta relación de intercambio con otras formas de arte pasará a crear situaciones de dialogo, pero también de conflicto, en particular con la práctica artística que, hasta entonces, más se le acercaba: la pintura.



Sin título 468 - Sin título 470 - Sin título 476, Cindy Sherman. Fotografía, 2008.

1.2. FOTOGRAFÍA Y PINTURA – encuentros y desencuentros

Al principio, el valor documental de la fotografía y su capacidad de reproducción de la realidad causó disputas y tensiones particulares con la pintura. Era innegable que la fotografía había creado un nuevo modo de ver la realidad, él que influyó de forma recíproca e intensa en la pintura y en otras prácticas artísticas. Desde luego, en las primeras imágenes fotográficas se podía detectar la influencia de la pintura en los motivos y el encuadre. Algo comprensible, porque la pintura era la única referencia artística para los primeros fotógrafos.

El primer movimiento que “elevó” la fotografía a la categoría de arte fue el *Pictorialismo*, que se desarrolló entre finales de los años 1880 y final de la primera guerra mundial. Es importante subrayar que la invención de la cámara portátil contribuyó para la democratización de la producción fotográfica y artística, estimulando la aparición de distintas corrientes estéticas de la fotografía, además del Pictorialismo: La *Fotografía Artística*, el *Nuevo Realismo*, la *Fotografía Documental*, el *Dinamismo*, el *Estructuralismo* y *Abstracción*, la *Fotografía Directa*. Sin embargo, el *Pictorialismo* era la que tenía una mayor pretensión artística y surge como reacción a la fotografía de

aficionados y a la fotografía academicista, las cuales tenían sus códigos establecidos por la historia del arte. Buscaba una imagen más allá de un mero registro de la realidad, utilizando recursos como el desenfoque o efecto *floue*⁴² señalando una fuerte influencia del Impresionismo. Los pictorialistas destacaban la sensibilidad e inspiración de los autores en detrimento a los conocimientos técnicos, con la intención de realizar obras de arte tales como otros medios artísticos: pintura, escultura, etc. Por un lado, negaban el propio proceso fotográfico, intentando disimular su origen a través de las manipulaciones técnicas. Por otro, abrieron muchos cuestionamientos acerca del experimentalismo en la fotografía, sobre todo en un tiempo donde los recursos eran limitados. La manipulación de las imágenes e incluso del proceso químico del laboratorio, eran cosas absolutamente nuevas. En cuanto que algunos fotógrafos preferían temas a la manera de los pintores, otros empezaron a explorar los factores esencialmente fotográficos, buscando la espontaneidad, sin poses ni manipulaciones. Uno de los exponentes de esta corriente, que buscaba la naturalidad, llamada la *Fotografía Directa*⁴³, fue Alfred Stieglitz, que también trató de analizar y difundir el *medio*, reflexionando sobre su historia y evolución. La captura de imágenes exteriores, con breve tiempo de exposición, permitían alcanzar la espontaneidad sin preparar previamente la escena. Stieglitz buscó la experiencia estética en detrimento a la técnica, principalmente en *Equivalentes*⁴⁴, que consistía en una serie de fotografías de nubes, en las que Rosalind Krauss llama la atención para el efecto del recorte. Las imágenes están en vertical y no tienen referencia del suelo, concluyendo que el recorte no es un simple fenómeno

⁴² Efecto *Floue*: también llamado foco suave. Consiste en utilizar delante del objetivo un filtro (o materia semitransparente) que desenfoque ligeramente las formas y luces.

⁴³ La aparición de la denominada *Straight Photography* (Fotografía directa) a comienzos del siglo XX, apoyada por fotógrafos influyentes como Alfred Stieglitz y Paul Strand y por el ensayo *A Plea for Straight Photography* (1904) de Sadakichi Hartmann, trata de desligar a la fotografía de la imitación de la pintura. La *Straight Photography* aboga por una fotografía pura, directa, que deje atrás la utilización de la glicerina, la goma bicromatada y las raspaduras y sobre todo que abandone la copia de las composiciones pictóricas. (en: *Momentos Estelares. La fotografía en el siglo XX*. Círculo de Bellas Artes/Sala Canal de Isabel II, Área de edición del CBA, Madrid, 2007).

⁴⁴ Las series múltiples que Stieglitz llamó *Equivalentes* (1925 a 1934) combinaron dos aspectos importantes en su fotografía: la técnica y la estética. Se trataba de un maestro en ambos campos, pero con *Equivalentes* ha logrado elevar sus habilidades hacia un otro nivel.



Equivalentes, Alfred Stieglitz. 1931.

mecánico, sino el factor que constituye la imagen y lo que define la fotografía como una transformación absoluta de la realidad⁴⁵.

Según J.M. Susperregui⁴⁶, estas imágenes inducen al espectador a no basarse solamente en el efecto evocado por los objetos fotografiados, sino en su propia experiencia, sus sentimientos y aun en el inconsciente. La idea estaba basada en la "Teoría de las Equivalencias", la cual describe de manera muy clara el fotógrafo y ensayista Minor White, influenciado por Stieglitz y por la Fotografía Directa:

"A un nivel, el nivel gráfico, la palabra equivalencia pertenece a la fotografía misma, a los fundamentos visibles de cualquier experiencia visual potencial mediante la fotografía misma. En el nivel siguiente la palabra equivalencia se relaciona con aquella que sucede en la mente del espectador cuando mira una fotografía que le produce un especial sentido de correspondencia con algo que él sabe de sí mismo. En un tercer nivel la palabra equivalencia se refiere a la experiencia interior de una persona cuando recuerda la imagen mental sin tener la fotografía a la vista"⁴⁷

⁴⁵ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. por una teoría de los desplazamientos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p 142.

⁴⁶ Susperregui, J.M. *Revista de Artes* nº8 – febrero, 2008. Buenos Aires – Argentina (en: http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes_8/lafotografiacomooimagensimbolica.html - Fecha de consulta: 20-04-2013).

⁴⁷ WHITE, Minor. *Equivalence. The perennial trend*, (En: *Revista P.S.A. Journal*, 1963, Vol.29, nº7, p.17).

Por lo tanto se concluye, que la fotografía, el espectador y la imagen mental serian imprescindibles para que se produjera la idea de *equivalencia*. En gran parte del arte, principalmente a partir del *Impresionismo*, la fotografía fue una aliada para muchos pintores, que la usaban como herramienta para sus creaciones pictóricas. Es evidente que con la invención de este nuevo *medio* de "captar" la realidad, las artes plásticas adquirieron mucho más libertad de creación, pero también fue considerado una amenaza para muchos pintores académicos que creían que este les robaría su clientela. Louis Aragon, poeta y novelista francés, participante de los movimientos Dadaísta y Surrealista captó este momento de incertidumbre en relación a la pintura y de manera muy extremada dice que:

"los pintores...han visto un rival en el aparato fotográfico... Han tratado de funcionar de distinta manera. Ésta era su gran idea. El no hacer justicia a un logro importante de la humanidad...tenía...que... terminar...dando lugar a un comportamiento reaccionario de la una con la otra. Con el tiempo los pintores (y esto vale sobre todo para los más dotados)...se han vuelto unos verdaderos ignorantes"⁴⁸.

Por otro lado, muchos pintores asumieron el "problema" y respondieron con sus obras. Para Paulo Herkenhoff "la fotografía nace como hipótesis de modernidad, pero es reducida a la función de reproducir la realidad para liberar a la pintura de su destino."⁴⁹ Prueba de esto es que, paralelamente al surgimiento del *daguerrotipo*, acontece en Europa y principalmente en Francia, el movimiento *Impresionista*, que negaba el retrato fiel de la realidad y desarrolló un nuevo modo de pensar la pintura. La investigación en torno a la luz y el movimiento, cedió lugar a nuevas formas pictóricas y los impresionistas terminaron por incorporar muchas características de la mirada fotográfica. El nuevo invento les ayudaría a percibir cosas que el "inconsciente óptico", (parafraseando a Walter Benjamin) revelaba: "la naturaleza que habla

⁴⁸ ARAGON, Louis. (en: BENJAMIN, Walter. Sobre la Fotografía, p.81).

⁴⁹ Paulo Herkenhoff (Brasil - 1949) es historiador, crítico de arte y comisario independiente. Ha sido sucesivamente director del Museo de Arte Moderno y Museo de Bellas Artes de Río de Janeiro. Conservador asociado en el Departamento de Arte Latinoamericano del MOMA de Nueva York y director de la XXIV Bienal de São Paulo (1998), dedicada a la antropofagia como estrategia de apropiación. (HERKENHOFF, Paulo. "*Geraldo de Barros: Fotoformas*". Publicado en la prensa diaria de São Paulo. 1987. Trad. Antonio Zaya).

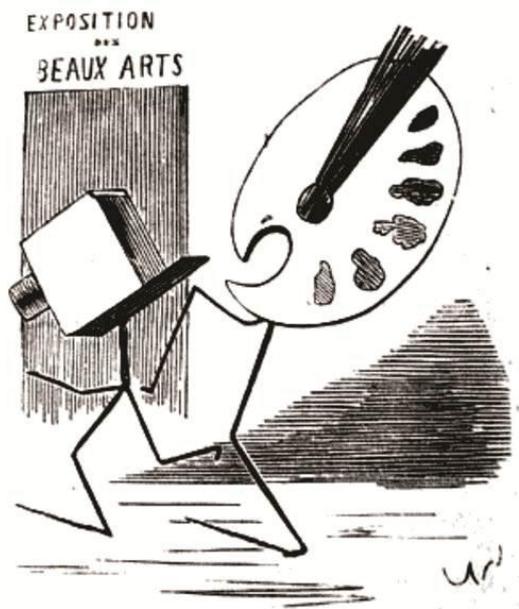
a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la consciencia humana”⁵⁰.

Edgar Degas, en particular, utilizaba en sus cuadros, los cortes, las composiciones descentradas o las poses de las bailarinas directamente tomadas de imágenes fotográficas, estudiando intensamente las posibilidades de composición que estas les sugerían. La fotografía le permitía observar pequeños detalles o “la distancia que existe entre la percepción y la realidad”⁵¹. Debido a la necesidad de largo tiempo de exposición para realizar una fotografía, sucedía que cualquier movimiento transcurrido durante la exposición, dejaba su huella. Esta falta de definición y las manchas que aparecían en la imagen también se veían en los cuadros de los impresionistas.

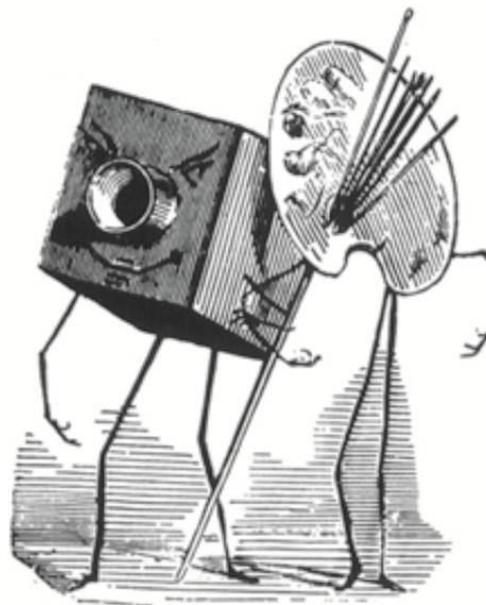
Las relaciones de intercambio entre la técnica fotográfica y las prácticas artísticas de la época han contribuido para la democratización de la producción artística, cambiando la historia del arte del siglo XX. El fotógrafo francés Félix Nadar, célebre por sus innovaciones en diversos campos del lenguaje fotográfico - como el retrato, la fotografía aérea, el fotorreportaje, la iluminación artificial, además de sus reflexiones respecto a la fotografía - aportó mucho en estas cuestiones. En el año de 1874 cedió su estudio para la primera exposición impresionista. Es famoso su grabado donde muestra la ingratitud de la pintura en relación a la fotografía y luego aparece la pintura tomando de la mano a la fotografía y ofreciéndole lugar entre las Bellas Artes.

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. *Sobre la Fotografía*. Pre-Textos, Valencia, 2004. p. 26.

⁵¹ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 74.



“La ingratitud de la pintura negándole en su exposición el más pequeño espacio a la fotografía a quien tanto le debe”, Nadar. Grabado del *Journal Amusant*, 1857.

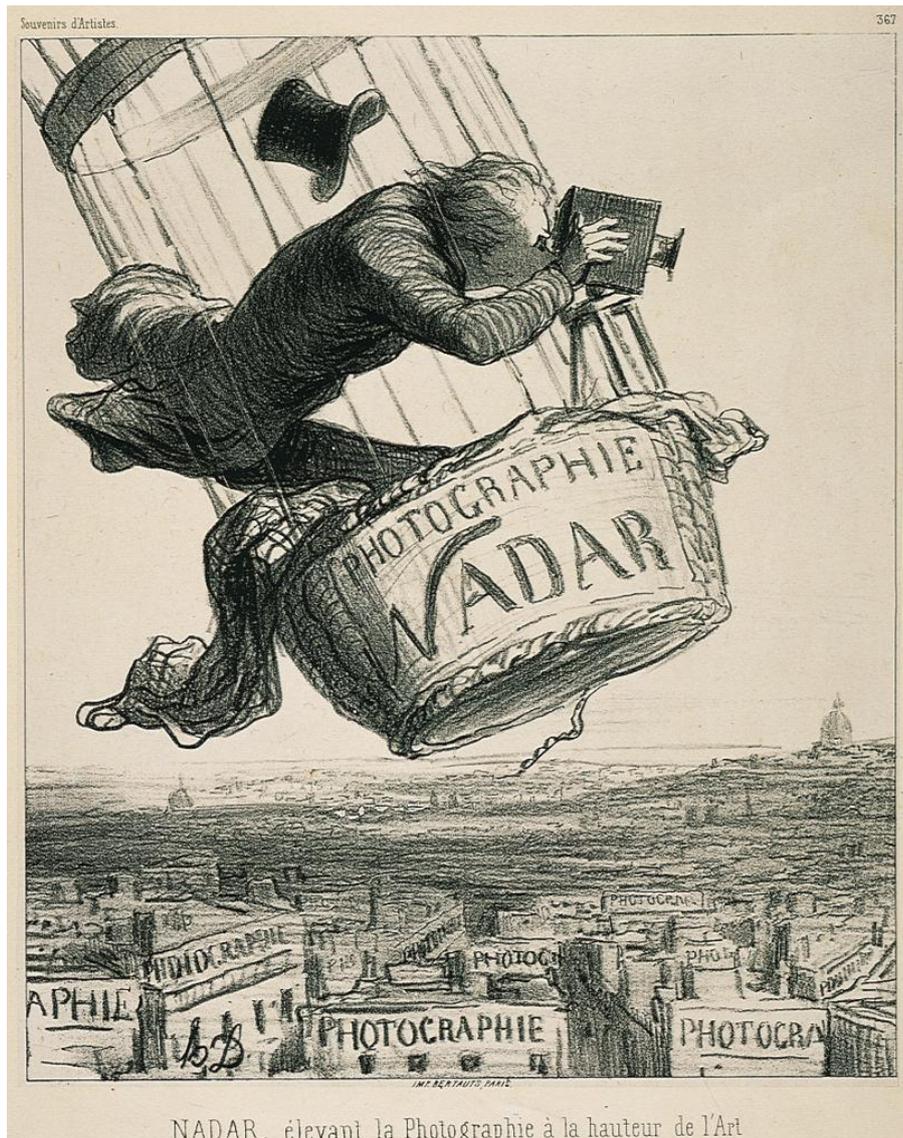


“La pintura ofreciéndole a la fotografía un lugar entre las Bellas Artes”, Nadar. Grabado a partir del dibujo original, 1859.

También es interesante el grabado sobre las frases del célebre Honoré Daumier⁵² donde este afirma que Nadar elevó la fotografía a la altura del arte, regalándonos así un claro ejemplo de la manera sospechosa como la fotografía era vista en estos tiempos, en particular por las demás formas de arte. Sin embargo, los límites entre el arte y la fotografía ya se habían mostrado muy tenues y todavía permanecen así. De hecho, un rápido repase en la producción contemporánea – y la del siglo XX en general – nos permite constatar que ya no es posible clasificar el arte en categorías. Todos los medios están “contaminados” y sufren influencia incluso de otras áreas del conocimiento. Pero a lo largo de su desarrollo, el medio fotográfico - en principio mecánico y objetivo, mas con un potencial todavía incalculable – ha podido evolucionar en todas las direcciones y conquistar espacio poco a poco dentro del territorio del arte. Con la pintura, las relaciones complejas se daban en muchas vertientes, sea por no estar definida la naturaleza de ninguno de los dos medios, o por el hecho de la fotografía ser objetivamente descriptiva, figurativa, factor que llevaba a los artistas a interesarse por ella. La evolución progresiva de ambas formas artísticas ha propiciado una interminable sucesión de encuentros y

⁵² Honoré Daumier (1808 – 1879) fue caricaturista, pintor, ilustrador, grabador, dibujante y escultor francés de la época realista.

desencuentros. Es una tarea ardua analizar la fotografía en su faceta puramente técnica, puesto que desempeña una multitud de roles sociales y se presta a múltiples posibilidades en el campo del arte. Como hemos podido analizar hasta ahora, en sus comienzos nos fue posible detectar lo que llegarían a ser las problemáticas principales del *medio*, en particular el constante debate entre arte y documento que atormentaría a la fotografía en los años que sucedieron.



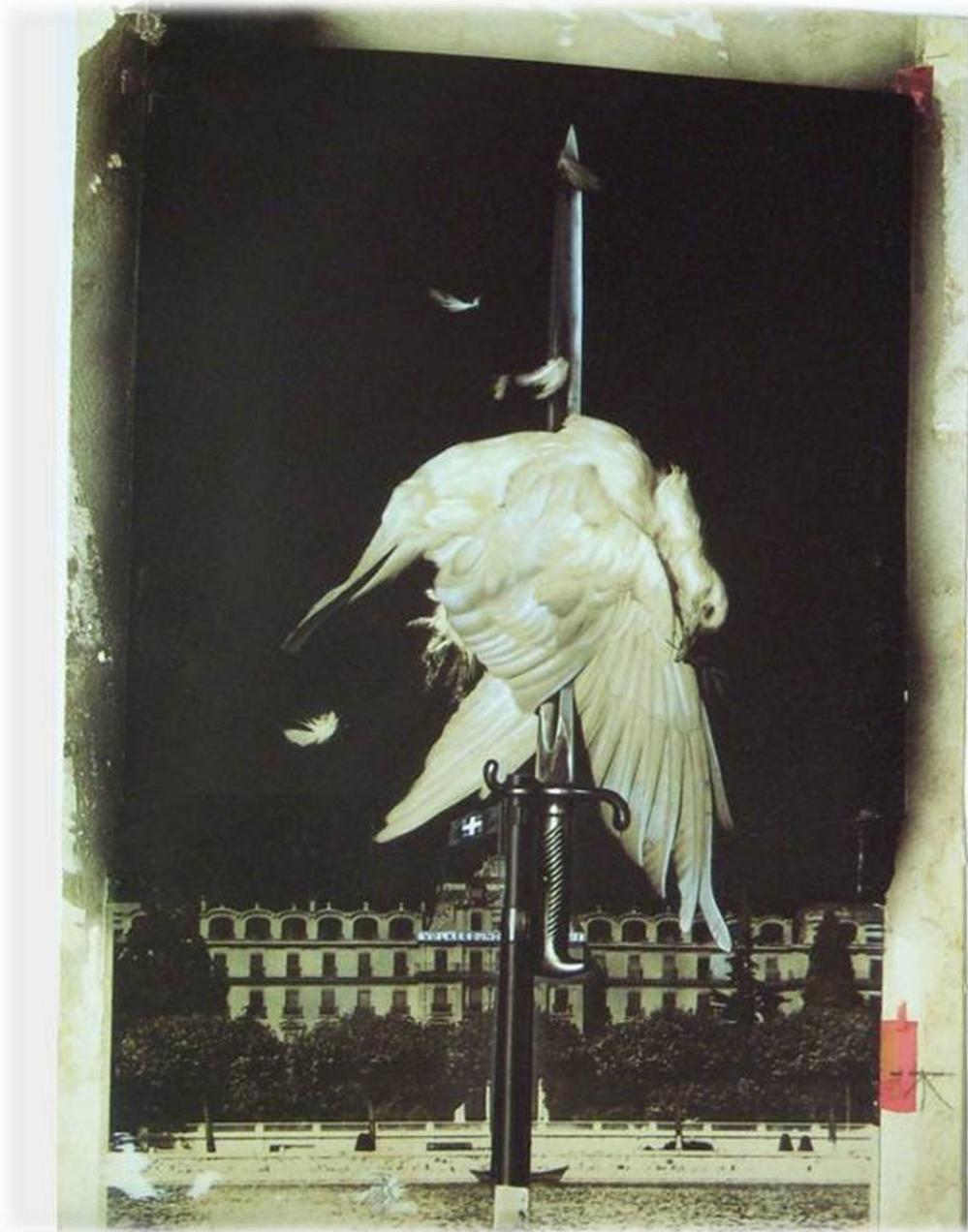
Nadar eleva la Fotografía a la altura del Arte. Litografía, Honoré Daumier, h. 1863-65.

1.3. FOTOGRAFÍA Y VANGUARDIA – otras subversiones

Es gracias a las experimentaciones de las vanguardias artísticas que la fotografía es finalmente legitimada como arte. En los años veinte, reflejando el clima de inestabilidad y destrucción provocado por la guerra en Europa, los artistas rompen con los padrones artísticos vigentes. El nuevo esteticismo surgido en los movimientos de este periodo pasó por desplazamientos y fusiones con la técnica fotográfica. Entre las muchas prácticas utilizadas el *collage*⁵³ recibió especial atención. Aplicado primeramente a la pintura, con Georges Braque y Pablo Picasso en el *Cubismo*, fue enseguida utilizada en la fotografía, a menudo reflejando el mundo actual y su fragmentada realidad. Paso siguiente, el *montaje* a su vez fue explorado principalmente por los dadaístas y los surrealistas, y se utilizó desde la poesía a la fotografía. De ahí surgió el *fotomontaje*, con el cual se logró exitosos intercambios de la fotografía no solo con la pintura, sino también con el dibujo y la escritura, siendo explorado sistemáticamente debido a sus infinitas posibilidades. Su principio se basaba en la destrucción y reconstrucción de imágenes fotográficas, acompañada de colores, tipografías, eslogan políticos y dibujos gráficos, ganando espacio en la prensa y en la publicidad, adquiriendo un fuerte carácter político y subversivo, principalmente en los trabajos de John Heartfield⁵⁴.

⁵³ El collage como procedimiento técnico tiene una historia antigua, aunque su incorporación al arte del siglo XX, con el cubismo, representa un punto de inflexión a medida que libera el artista del yugo de la superficie. Al abrigar en el espacio del cuadro elementos que saca de la realidad – trozos de periódico y papeles de todo tipo, tela, madera, objetos y otros -, la pintura pasa a concebirse como construcción sobre soporte, lo que dificulta el establecimiento de fronteras rígidas entre pintura y escultura. (en:http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_exto_esp&cd_item=8&cd_idioma=28557&cd_verbete=13820. Fecha de consulta: 20-05-2013).

⁵⁴ "*Fotomontagem moderna: duas possibilidades de leitura*". Annateresa Fabris. Conferencia pronunciada en los días 25 – 26 de junio en el Museo Victor Meirelles, Florianópolis-SC/Brasil, 2009.



Der Sinn von Genf (La Signification de Genève), John Heartfield, fotomontaje, 1932.

En las vanguardias, la ruptura con las formas preestablecidas y la búsqueda de la libertad de expresión, hicieron que cambiara el papel del artista. Este no es más el ser superior que crea imágenes, pasando a ser el que construye, muchas veces utilizando imágenes y objetos de la industria, desplazando su contexto hacia este novedoso entorno en el que lo más importante son las ideas. Tales actitudes conformaron y cambiaron el rumbo del arte en la actualidad y contribuyeron a arrebatar el "aura" del artista, del arte y

principalmente del pudor que se desarrolló en torno a la fotografía como técnica.

El lenguaje fotográfico ofrecía así el medio ideal para abarcar las cuestiones del conceptualismo predicado por Marcel Duchamp. Podemos decir que el Surrealismo y el Dadaísmo fueron los movimientos que han contribuido con las ambigüedades más fascinantes del lenguaje fotográfico. Un buen ejemplo de ello serían las *Sculptures Involontaires* (1933) de Brassai y Dalí, que demostraban como la representación objetiva de pequeñas esculturas hechas de materiales cotidianos adquirirían un nuevo significado al ser fotografiadas. Otro ejemplo importante de esa tendencia y que merece destacar es la fotografía *Élevage de poussière*, firmada por Man Ray y Marcel Duchamp. Rosalind Krauss observó en esta obra la evidencia de la forma de índice o de huella, cuestión que se había convertido en una preocupación para el arte⁵⁵. La imagen de un cristal lleno de polvo, que había sido dejado a propósito por Duchamp en su estudio, fue fotografiado por Man Ray en un encuadre que lo convirtió en una obra semiabstracta. Esta imagen, aparentemente sencilla aunque subjetiva, condensaba muchas de las ideas más importantes del arte vanguardista de los años sesenta. Rosalind Krauss nos la describe de la siguiente manera:

“La fotografía se puede considerar un estudio sobre la duración, algo que reúne casualidad, incertidumbre espacial, ambigüedad respecto al origen (tiene dos autores), inestabilidad institucional (es una fotografía artística, una fotografía de una obra de arte y un complemento de esa misma obra), confusión en cuanto al medio (fotografía, escultura, *performance*) y, tal vez lo primordial, se trata de una obra que nos habla de un proceso y de la huella que este deja”.⁵⁶

⁵⁵ KRAUSS, Rosalind. (en: CAMPANY, David. *Arte y Fotografía*, Phaidon, New York, 2006. p.25).

⁵⁶ CAMPANY, David. *Arte y Fotografía*, Phaidon, New York, 2006. p. 25.



Élevage de poussière o *Dust Breeding*, Man Ray y Marcel Duchamp. Fotografía, 1920.

En el análisis de lo que relacionamos hasta aquí es observable que, de alguna manera, la labor de las vanguardias en integrar los objetos del cotidiano y del mundo de la industria al mundo del arte, obligó también al espectador a cambiar su mirada y perspectiva delante de una pintura o de una fotografía, partiendo del desplazamiento de la función y de la prolongación del objeto "arte". Con esto, nos resulta natural constatar como las experiencias llevadas a cabo en el campo de las artes y en la fotografía en las primeras décadas del siglo XX, abrieron y perfilaron los caminos que vendrían. La siguiente declaración nos demuestra el nuevo panorama de manera bastante esclarecedora:

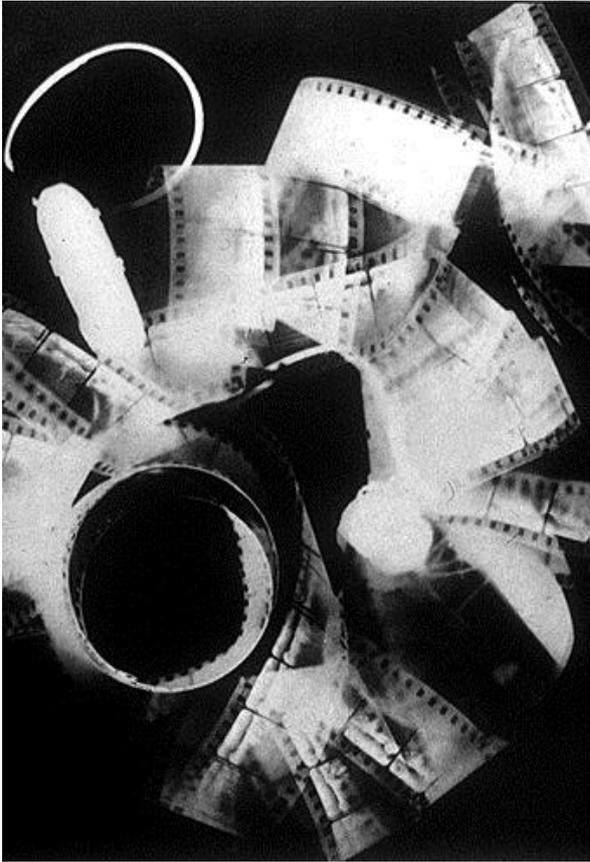
"En un tiempo muy distinto del nuestro, y por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el que nosotros poseemos, fueran instituidas nuestras Bellas Artes y fijados sus tipo y usos. Pero el acrecentamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que estos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen, nos aseguran respecto de cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello. En todas las artes hay una parte física que no puede ser

tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma de arte”

Las palabras de Paul Valéry reflejan lo que sucedió en la primera mitad del siglo XX, una época dominada por las transformaciones, donde el progreso científico y tecnológico configuró profundamente la “noción de arte” - la que sigue cambiando de manera que la discusión todavía es actual. La globalización de las instituciones y de los sistemas comunicacionales electrónicos introduce hoy una transformación del espacio y del tiempo que impacta de manera decisiva en las formas de experimentar la vida personal y sociocultural, y consecuentemente en el sentido y en las formas de producir arte. La revolución provocada por las vanguardias configuró el movimiento modernista e interfiriera de modo significativo en la producción fotográfica vinculando a la estética de la no representación. A través de la libertad social, del devaneo del surrealismo, la síntesis del cubismo, la exaltación futurista, pasaron a desconsiderar cada vez más la relación directa del arte con el referente, ampliando así sus posibilidades expresivas⁵⁷. Siguiendo estas vertientes, Man Ray unido a los movimientos dadaísta y surrealista fue pionero en descubrir nuevos caminos del medio en el mundo del arte, bien como innovaciones en los propios procesos fotográficos. Experimentó con la técnica de la *solarización*⁵⁸ y también creó lo que ha llamado de *Rayografías*, donde aprehende trazos fantasmagóricos de objetos y efectos de texturas y transparencias, proceso seguramente inspirado en los experimentos de Talbot, y que culminarían en la reinención del medio.

⁵⁷ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

⁵⁸ Solarización es un efecto que se obtiene sobre el negativo reexpuesto a la luz blanca durante el revelado.



Rayograma, Man Ray, 1923.

El proyecto de investigación y construcción de las imágenes de Man Ray irían a encontrar cierta identificación con la obra del húngaro László Moholy-Nagy, que llamó *Fotograma* a ese mismo proceso de contacto: el principio del depósito, de la huella, de la materia luminosa. Pocos años más tarde el artista brasileño Geraldo de Barros, influenciado por estos artistas, emplearía el mismo procedimiento en sus experimentos fotográficos. Son puntos de vista, superposiciones de negativos, construcciones de objetos, interferencias en el celulóide, cortes, voluntaria falta de "definición", fotogramas de nuevos objetos,

(tarjetas de computadora en el caso de Geraldo de Barros, o el propio negativo de la película en el caso de Man Ray), todo es válido para experimentar la fotografía y afirmarla como un lenguaje artístico. Moholy-Nagy y Geraldo de Barros también utilizaron la fotografía en composiciones gráficas y abstractas, ligadas a los conceptos de la Bauhaus, privilegiando las formas geométricas y el aspecto no-figurativo.

Las experiencias de la Bauhaus fueron en la dirección de la vertiente utilitaria y técnica de la fotografía, pero acercándose al arte. Moholy-Nagy, considerado uno de los mejores fotógrafos de la época, fue profesor de la Bauhaus y supuso la introducción, en esa escuela, de las ideas del constructivismo ruso basado en los conceptos y no en la inspiración. Publicó en 1925 el libro "Pintura, Fotografía, Cine"⁵⁹, en el que establecía una relación entre la pintura y la fotografía. El artista clasificaba la pintura como un medio para dar forma

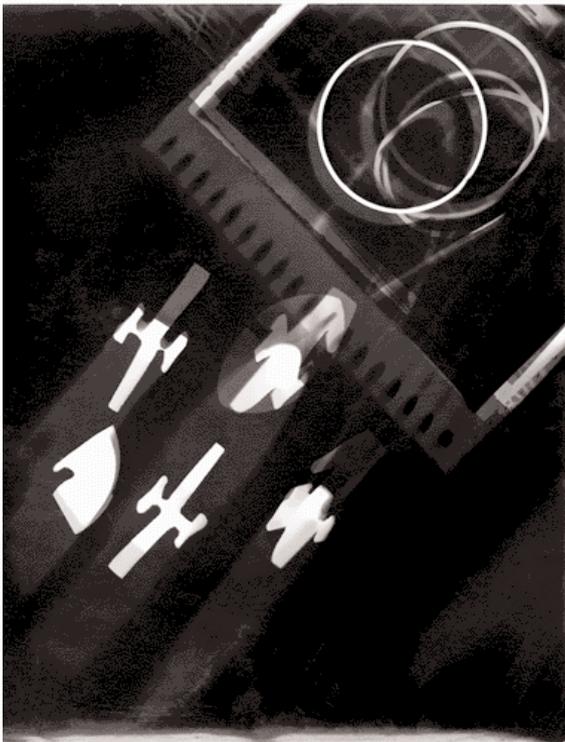
⁵⁹ Título original: *Malerei, fotografie, film*, 1925, su primer libro y que constituye el octavo volumen de los "Libros de la Bauhaus". MOHOLY-NAGY, László: *Pintura fotografía cine*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

al color, mientras que la fotografía servía de instrumento de investigación y de exposición del fenómeno luz. Intuyendo la propagación arrebatadora que esta tendría en el futuro, dice:

“los límites de la fotografía no se pueden predecir. En este campo todo es tan nuevo que hasta la búsqueda ya conduce a resultados creativos. La técnica es, obviamente, la que va abriendo el camino para ello. El analfabeto del futuro no será el inexperto en la escritura sino el desconocedor de la fotografía”⁶⁰.

Si actualmente nos resulta natural comprender esta afirmación, puede que en su época no sería tan fácil entender el valor premonitorio que alcanzaría. Sin embargo, a lo largo del siglo XX, la fotografía seguiría desarrollándose en todos los campos a los que se prestaría: las ciencias como la medicina, la naturaleza, la antropología, la astronomía, o la publicidad, la moda, o aun simplemente a la disposición de las necesidades de la vida cotidiana, trazando

así caminos estéticos que gradualmente se diferenciarían entre sí, pero aún indispensables en la manera de entender la actualidad. Hoy, muchas personas efectivamente tienen acceso a las tecnologías que generan imágenes, que las manipulan y las transmiten al mundo en tiempo real. Bajo esta óptica, es posible averiguar el grado de acierto que obtuvo Nagy en su observación intuida hace casi cien años. Y sí ubicamos todo ese abanico de recursos en el prisma del arte, efectivamente podríamos hablar de límites que son impredecibles.



Fotograma, László Moholy-Nagy, 1926.

⁶⁰ MOHOLY-NAGY, László: *Fotografie ist Lichtgestaltung*, Bauhaus vol. II, nº1, 1928, p.p. 2-9. (en: BENJAMIN; Walter *Sobre la fotografía*. Valencia, Pré-textos, 2004.p.12).

Las vanguardias europeas, principalmente el Cubismo y el Futurismo, han servido de modelo para la revolución modernista en Brasil, donde llegó con natural retraso. El descontentamiento contra el sistema, la intención de cambiar los padrones estéticos tradicionales y el deseo de libertad fueran sentimientos compartidos por los artistas brasileños. Poco a poco el modernismo en Brasil se volvió un amplio movimiento cultural, teniendo como ápice la "Semana de Arte Moderna"⁶¹, en 1922. Sin embargo, antes de limitarse a ser una transcripción de su matriz europea, el movimiento que repercutió fuertemente en la sociedad y en la escena artística brasileña, buscaba una identidad propia y tenía su enfoque en elementos de la cultura y de la realidad de Brasil. Oswald de Andrade lanza el "Manifiesto Antropófago"⁶², que pasó a cuestionar las bases político-económicas y culturales impostas, a lo largo de años, por los valores extranjeros colonizadores. La idea de la antropofagia se traduce por deglutir/asimilar la información que venía de fuera y devolverla en un producto nuevo, original, innovador y autóctono, aspirando a una independencia cultural del país⁶³. Pero, a pesar de no exploraren todo el potencial que conllevaban las nuevas tecnologías de producción de imagen, sería importante recordar al modernista brasileño Mário de Andrade, uno de los pocos artistas que se aventuró en el campo de la fotografía. Para Telê Ancona Lopez, esa experiencia "configura la incursión consciente de la fotografía como lenguaje, la redefinición de la mirada a través de la cámara; la experiencia artística, marcada por un fuerte sentido de composición. (...) Mario

⁶¹ La Semana de Arte Moderno fue insertada en las fiestas de conmemoración del centenario de la independencia de Brasil en 1922. Se presenta como la primera manifestación colectiva pública, en la historia cultural brasileña, a favor de un espíritu nuevo y moderno en oposición a la cultura y arte conservadores predominantes en el país desde el siglo XIX.

⁶² El "*Manifiesto Antropófago*" fue publicado en São Paulo por el modernista Oswald de Andrade en mayo de 1928, en el primero número de la "Revista de Antropofagia". La expresión "antropofagia" fue utilizada metafóricamente por una de las corrientes del modernismo brasileño. En su significado original, antropofagia designa las prácticas de sacrificio comunes en algunas sociedades tribales – como algunas de las sociedades indígenas de Brasil - que consistía en la ingestión de la carne de los enemigos aprisionados en combate, con el objetivo de apoderarse de su fuerza y sus energías. La actitud estético cultural de devorar y asimilar críticamente los valores culturales extranjeros trasplantados para el Brasil bien como realzar elementos y valores culturales internos que habían sido reprimidos durante el proceso de colonización.

⁶³ Enciclopedia Itaú Cultural Artes visuales:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto_esp&cd_verbete=4140

subvierte los planos, corta, experimenta el 'close'; calcula, compone y no duda en tomar figuras de espaldas"⁶⁴

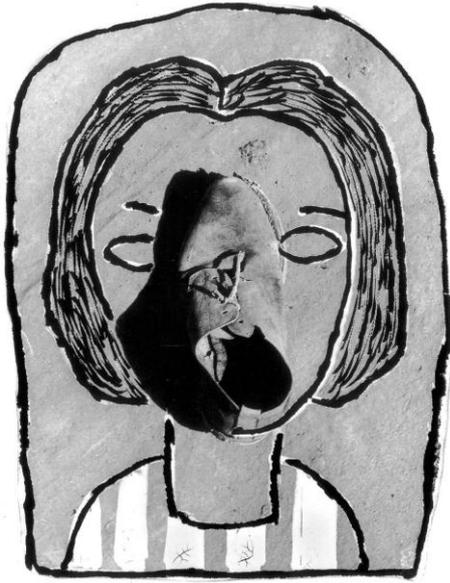
Mario de Andrade lo demuestra tal observación en su libro (póstumo) "*O Turista Aprendiz*"⁶⁵, donde retrata y describe el norte y nordeste de Brasil durante sus "viajes etnográficos", como denominaba él, realizadas en el año de 1928.



"Roupas Freudianas, Fortaleza 5-VIII-27. Fotografia Refoulenta Refoulement", Mario de Andrade, 1976.

⁶⁴ LOPEZ, Telê Porto Ancona. PAULINO, Ana Maria; MINDLIN, Diana; MARTINS, Regina; GREGÓRIO, Sérgio; LOPEZ, Telê Ancona e RACY, Washington. (org.). *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1993, pp.15-43.

⁶⁵ ANDRADE; Mario. *O turista aprendiz*. (estabelecimento de texto, introdução e notas de Tele Porto Ancora Lopez). São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.



Menina do sapato, Geraldo de Barros, 1978.

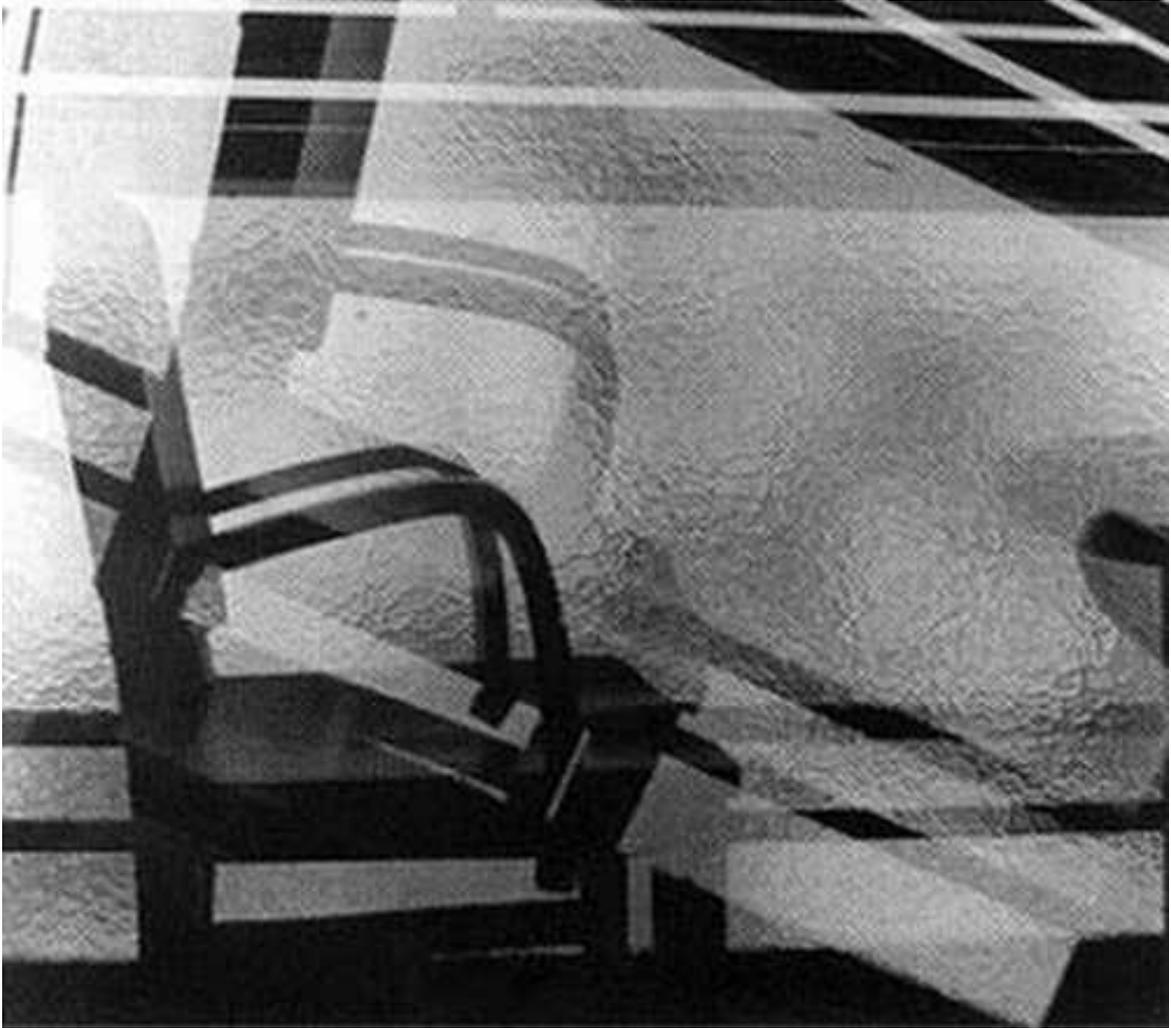
La aparición de la fotografía conscientemente como arte en Brasil surgió en los "fotoclubes", solamente en la década de los cuarenta, pero todavía respetando a una serie de rígidos cánones. Thomas Farkas, Geraldo de Barros y German Llorca hicieron en los años cuarenta y cincuenta la transición entre el *fotoclubismo*⁶⁶ tradicional y la fotografía más abstracta y experimental, rompiendo los límites del proceso de producción en el sentido de la libertad del artista y de la constitución del lenguaje.

Geraldo de Barros, uno de los precursores del movimiento *concretista*⁶⁷ en Brasil fue, sin duda, el artista que más experimentó con el lenguaje fotográfico y los soportes. Su formación de pintor, grabador, artista gráfico, diseñador de muebles y dibujante, además de fotógrafo, le permitió arriesgarse en el universo fotográfico. Hacía dobles exposiciones, interferencias en el negativo, como cortar, dibujar, pintar, perforar, solarizar, superponer negativos e imágenes. Opinaba que la creación fotográfica residía en el error, el desacierto y también en la exploración y dominio de la casualidad. Decía que solo le importaba conocer la técnica lo suficiente para expresarse sin dejarse llevar por el virtuosismo excesivo⁶⁸. Por esta libertad con los procesos se ha tornado el responsable por haber direccionado la fotografía brasileña hacia la contemporaneidad, generando un aspecto singular para el arte en Brasil.

⁶⁶ *Fotoclubismo* fue un movimiento que reunía profesionales de diferentes áreas interesados en la práctica fotográfica como forma de expresión artística. Los primeros *fotoclubes* surgen en el inicio del siglo XX, pero es a partir de los años 30 que pasan a un tener papel importante en la formación y en el perfeccionamiento técnico de los fotógrafos brasileños.

⁶⁷ El arte concreto debe ser comprendido como parte del movimiento abstraccionista moderno, con raíces en experiencias como la del grupo *De Still*, criado en 1917 en Holanda por Piet Mondrian, entre otros. Sus principios alejan el arte de cualquiera connotación lírica o simbólica. El cuadro, construido exclusivamente con elementos plásticos – planos y colores – no tiene significación sino en sí mismo. Max Bill, ex alumno de la Bauhaus es el responsable por traer a Latinoamérica ese pensamiento, sobre todo en Brasil y Argentina tras la segunda guerra mundial (1939 – 1945). Explora esa concepción defendiendo la incorporación de procesos matemáticos a la composición artística y la autonomía del arte en relación al mundo natural. La obra de arte no representa la realidad, sino evidencia estructuras, planos y conjuntos relacionados, que hablan por sí mismos.

⁶⁸ BARROS, Geraldo de. (en: PISA, Daniel. *Os "desenhos de luz" de Geraldo de Barros*. Folha de São Paulo, Mais! pp.6-14. 31-07-1994).



Serie *Fotoformas*. Geraldo de Barros, 1950.

Se puede observar aquí una libertad y un desprendimiento en relación a los preceptos impuestos en los *fotoclubes*. En entrevistas afirmaba que, la sofisticación técnica exagerada y el culto de la perfección técnica eran negativos para el arte fotográfico, actitudes que llevaban a un empobrecimiento de los resultados de la imaginación y de la creatividad. *Fotoformas* (1950), punto inicial de su carrera, es considerado un marco en la historia de las artes visuales brasileñas, debido a la utilización de la fotografía como forma de expresión plástica. En esta serie, exploraba diversos ángulos de un mismo paisaje, experimentaba con doble exposición sobre un negativo, creando formas abstractas y caleidoscópicas.

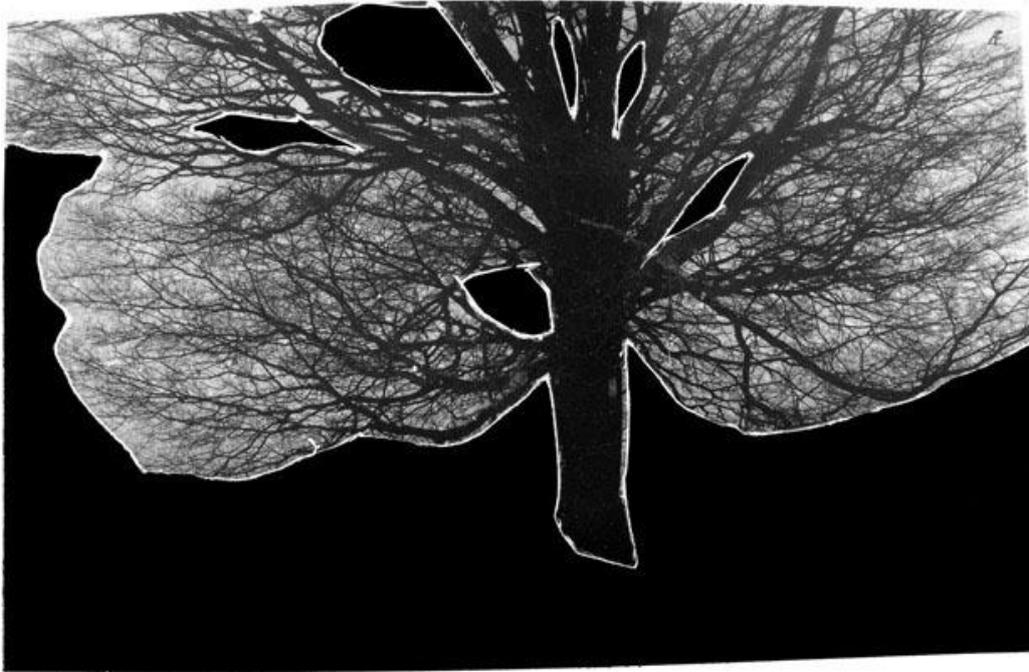
“Las fotoformas de Geraldo de Barros, aunque partiendo de lo real le aguardaba la memoria, operaba en el campo de la percepción visual como construcción abstracta. Más que revelar una nueva voluntad de abstraer, Geraldo de Barros establece una nueva lógica de mirar, con la ruptura de las antiguas avaladas por la fotografía”⁶⁹.

En los últimos años de su vida, exploró los recursos de materiales antiguos y olvidados y buscó fotografías en sus archivos familiares a las que solía recortar y montar, creando mosaicos y paisajes o sustrayendo partes de la imagen, dejando grandes espacios vacíos, originando su segunda serie con el título *Sobras (1996-1998)*.

Lo que es importante constatar hasta aquí - además de las subversiones en relación al medio fotográfico - es el surgimiento de un importante procedimiento que pasó a ser ampliamente utilizado en el arte moderno en todo el mundo: la “apropiación”. En las décadas de 1950 y 1960 tornase un recurso corriente en las artes visuales, y que de toda evidencia se remite al *collage* cubista, el *montaje* surrealista y dadaísta, y a los *readymades* de Marcel Duchamp - contruidos con elementos de la vida cotidiana y de la industria, retirados de sus contextos originales y elevados a condición de obra de arte. Se puede observar ese procedimiento utilizado en Europa y Estados Unidos por artistas muy distintos entre sí y con diferentes propósitos. Gerard Richter en Alemania, el *Pop Art*, (con Andy Warhol, Jasper Johns y Rauschenberg), en Estados Unidos, entre otros, que concede nueva importancia a los objetos e imágenes de la cultura de masas y de la vida cotidiana.

La apropiación también se hará percibir en la producción artística brasileña sobre todo en los procedimientos empleados por la artista Rosângela Rennó, la que deberemos detallar en los capítulos que seguirán. La apropiación como procedimiento artístico incita cuestionamientos acerca de la originalidad, autenticidad y autoría, discutiendo la propia naturaleza del arte y su definición.

⁶⁹ HERKENHOFF, Paulo. “*Geraldo de Barros: Fotoformas*”. Publicado en la prensa diaria de São Paulo. 1987. Trad. Antonio Zaya.



Sobras. Geraldo De Barros. Copia a partir de negativo recortado, prensado entre dos láminas de vidrio, 1996 a 1998.

1.4. LA FOTOGRAFÍA EN LOS AÑOS SESENTA - la transformación de la realidad

La creciente transformación de la sociedad, cada vez más tecnócrata y consumista lleva a los artistas a reflexionar sobre sus nuevos valores. A finales de los años cincuenta, el *Pop Art*, apropiándose de las imágenes mediáticas, se las aplica a las artes visuales. Utilizando también técnicas como el *collage* o el fotomontaje, cuestionaban justamente lo desechable y lo efímero en una sociedad cada vez más direccionada al consumo. El ícono de ese movimiento fue indudablemente Andy Warhol, él que, al descubrir en la fotografía su poder ilimitado de transformación, lanzó la pregunta: "¿quién quiere la realidad?". Warhol empezó muy pronto a experimentar con la cámara. Las imágenes de los periódicos, el kitsch de las revistas, la prensa sensacionalista y la estética de la publicidad se convirtieron en el centro de su actividad creadora desde principios de los sesenta, sentando así las bases del *Pop*. Con sus retratos de celebridades repetidos y multicolores, utilizando desde las polaroids hasta los retratos de fotomatón, una técnica que le fascinaba especialmente por su aspecto repetitivo y mecánico, se tornaría el símbolo del *Pop Art*. La imagen

fotográfica era la gran protagonista en este contexto y las utilizaba siempre cuestionando los valores de la sociedad capitalista.

Se puede observar particularmente en la serie *Desastre y muerte*, donde juntó fotografías de sucesos, accidentes violentos, crímenes, transformando los



Serie *Desastre y muerte*, Andy Warhol, 1962.

archivos de policía en ilustraciones de la violencia en Estados Unidos⁷⁰. Una vez más, observamos aquí procedimientos comunes del arte contemporáneo: las cuestiones del archivo y de la apropiación, más también la idea de la memoria

histórica olvidada. El artista Andy Warhol supo analizar la realidad cotidiana y las convenciones de la cultura de masas y a la vez que observó la imagen engañosa del individualismo, poniendo en evidencia cuestiones fundamentales, radicales, que afectaron el lenguaje del arte y el diálogo entre arte y sociedad. La postura del trabajo de Warhol inspiró importantes producciones que, más tarde se realizaron. Es posible hacer una conexión con la obra *Apagamentos* de la artista brasileña Rosângela Rennó, la que coincidentemente se apropia de archivos policiales para crear una caja de luz con diapositivas que "sofocan la violencia documentada"⁷¹ a la que no tenemos acceso, señalando también una fuerte crítica a la sociedad.

⁷⁰ Andy Warhol. CAMPANY, David Ed. *Arte y Fotografía*. Ed. Phaidon Español, 2006. p. 17-49

⁷¹ RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó – Coleção Foto portátil* – volume 3. CosacNaify, 2005.



Apagamentos, Rosângela Rennó. Diapositivas en caja de luz, 2005.

Paralelamente al abordaje de Warhol, en el ámbito de la pintura de los sesenta, se desarrolla en Europa el *Realismo Pictórico* o *Fotorealismo*, que utiliza la fotografía para acercarse a la realidad y luego transformarla en pintura. Dos grandes exponentes de esa tendencia: Chuck Close y Gerhard Richter, empezaron a partir de la fotografía para crear imágenes pictóricas. En la actualidad Richter todavía sigue ampliando su archivo de imágenes que le sirven de referencia para su pintura. Todo esto es muy reconocible en su obra *Atlas*, una colección de fotografías de álbumes familiares, de periódicos y revistas, retratos enciclopédicos de personas ilustres, además de estudios de colores y pinceladas. *Atlas* es una especie de "inventario" del mundo, y está en constante proceso, de dónde él saca la inspiración para realizar su obra, creando así imágenes desenfocadas, con fuertes trazos pictóricos. En la obra de Richter se puede observar claramente el papel de la fotografía, aunque su verdadero compromiso sea con la pintura. Según su creencia, la fotografía es la imagen más perfecta: no cambia, es absoluta y autónoma, incondicional y carente de estilo, más como cuadros, adquieren significados y proporcionan otras informaciones⁷². Según Richter, la fotografía le sirve como documento de

⁷² PICAZO, Glòria. RIBALTA, Jorge. *Indiferencia y singularidad*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.p.16.

una realidad que él ignora, que no juzga, que no le interesa y con la cual no se identifica. La cuestión del archivo, asunto significativo en el arte contemporáneo será tratado más adelante, donde veremos que el archivo *Atlas* es también considerado obra, tal cual sus pinturas.



Atlas, Álbum de fotografías, p.1. Gerhard Richter, 1962.



Familia en la nieve, pintura. Gerhard Richter, 1966.

No podemos olvidar que el escenario artístico de los años setenta está marcado por las *performances*, intervenciones, *happenings*, *land art*, *body art*, etc. La fotografía entra en ese contexto como coadyuvante, colaborando en los procesos artísticos, documentando las *situaciones*, como registro de las acciones, aunque esas imágenes resulten muchas veces precarias y frágiles. La veracidad de la obra o la prueba de realización del proyecto del artista era el ojo de la cámara, que registraba un momento privilegiado de un instante o situación alejada, muchas veces inaccesible en el tiempo y/o el espacio. Su inherente capacidad descriptiva, tenía el poder de fijar una acción efímera en una expresión permanente. Estas imágenes, expuestas mediante un montaje documental, comprobaban los procedimientos, las intervenciones, manteniendo con su referente una relación directa, física, que para Peirce les confería el valor de síntoma, de huella, de índice, como vimos al principio de esta investigación. Según José Luis Brea en "*El inconsciente óptico y el segundo obturador*"⁷³, la desmaterialización de la obra de arte sólo fue posible gracias a la fotografía, que fue el medio capaz de registrar, de memorizar esos acontecimientos artísticos y hacerlos visibles a la recepción pública.

En la misma época, dentro del panorama brasileño se pasó a utilizar el término "*Nova Objetividade*", procedente de la corriente que surgió en Alemania en 1922, con la intención de volver a las imágenes de la realidad que habían sido deformadas por el Expresionismo. Sin embargo, la "*Nova Objetividade Brasileira*" designaba la reunión de diferentes vertientes de las vanguardias nacionales – *arte concreto*, *neoconcretismo*, *nova figuração* (nuevas figuración)⁷⁴ - traduciendo las tendencias de las vanguardias que abrieron espacio para la construcción de ambientes y objetos en detrimento de los soportes tradicionales (pintura, escultura, etc.)⁷⁵. La idea de transgresión del soporte se popularizó en la década de sesenta en los medios artísticos

⁷³ BREA, José Luis. *El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización*. <<http://aleph-arts.org/>> fecha de consulta: 22-05-2013.

⁷⁴ En 1959 tras la publicación del manifiesto "Manifiesto neoconcreto" surge el movimiento denominado *Neoconcretismo* en oposición al arte no-figurativo, "geométrico" (*neoplasticismo*, *construtivismo*, *suprematismo*, escuela de Ulm) y particularmente al arte concreto, que llevada a un exacerbado pensamiento racionalista. En la década de 1960 surge la "*Nova figuração*", basada en una tendencia mundial que retoma la figura asociada a la multiplicación de los medios expresivos y nuevos soportes.

⁷⁵ COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

nacionales e internacionales. Un ícono de esta tendencia y gran defensor de la misma fue el artista brasileño Hélio Oiticica⁷⁶, el cual nos esclarece el movimiento *Neoconcreto* de la siguiente manera:

“al ser un estado, no se trata, pues, de un movimiento dogmático, esteticista (como por ejemplo, fue el cubismo y también otros “ismos” constituidos como unidades de pensamiento), sino una llegada constituida por múltiples tendencias, en las que la falta de ‘unidad de pensamiento’ es una característica importante (...)”⁷⁷.

Oiticica venía llamando la atención de las vanguardias brasileñas para lo que debería ser la meta de una “nueva objetividad brasileña”. Los artistas no querían soluciones importadas, sino una retomada de la consciencia nacional entorno a sus propias problemáticas. No se trataba de constituir un grupo o movimiento artístico, y sí de la confluencia de las variadas tendencias - la mezcla, una característica genuinamente brasileña, y que, extendida para el ámbito del arte, influyó largamente en los conceptos visuales en Brasil⁷⁸. Representó, sobre todo, un arte libre, que invade todos los sentidos (visión, tacto, audición, olfato) e invita al juego, cambiando de manera decisiva el papel del espectador en relación a la obra de arte.

Sin embargo, delante de obras sensoriales, de acciones y performances, la fotografía entró en escena con la función de documentar, teniendo en vista que estas obras no existían en cuanto objeto, sino como experiencia corporal, visual y táctil por parte del espectador. Llamaban la atención en este paisaje - además de las obras de Oiticica - los trabajos de Lygia Pape y Lygia Clark. En el ámbito internacional - en correspondencia al aspecto documental de la fotografía - cabe mencionar un hecho interesante protagonizado por la pareja alemana Hilla y Bernd Becher, que una vez más comprueba la ambigüedad del medio. El premio de Escultura concedido a los dos, en la Bienal de Venecia, de 1990, fue referente a una serie de fotografías en blanco y negro, del paisaje

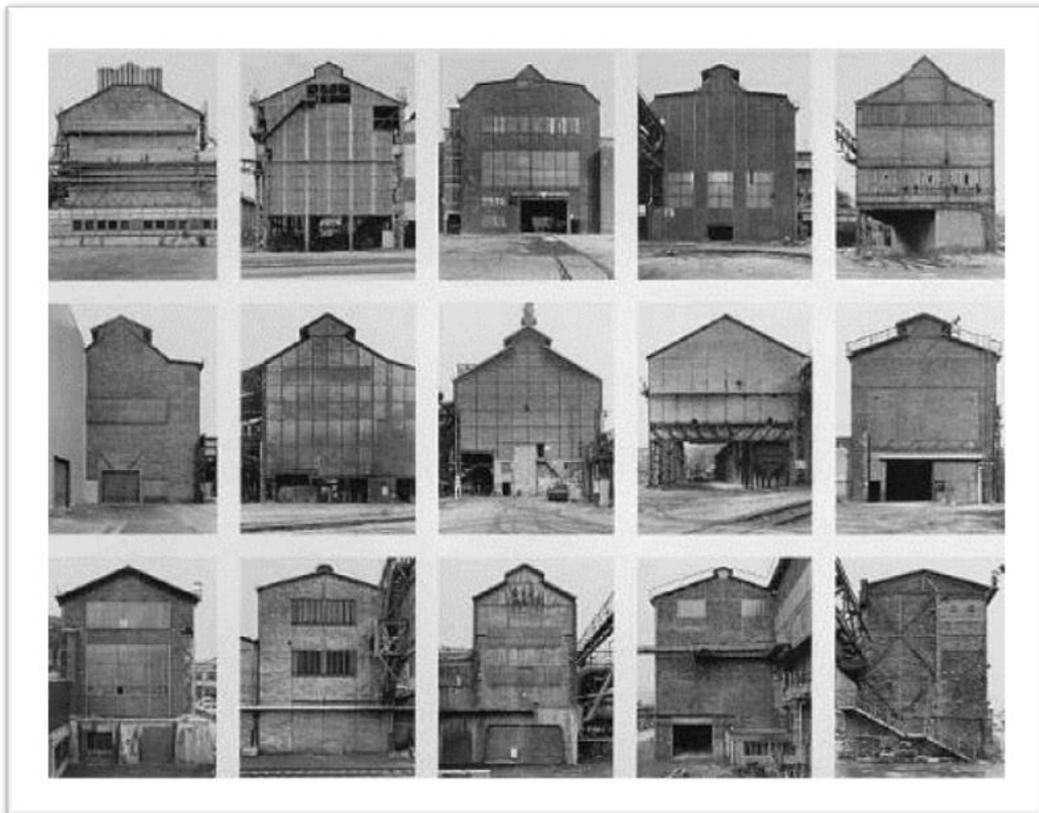
⁷⁶ Helio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980) es un artista cuya producción destaca por el carácter experimental e innovador. Sus experimentos, que presuponen una activa participación del público son, en gran parte, acompañados de elaboraciones teóricas, comúnmente con la presencia de textos, comentarios y poemas.

⁷⁷ http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=home. Fecha de consulta: 08-02-2013.

⁷⁸ CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

industrial de Europa y Estados Unidos: fabricas, hornos, reservorios de agua y gas, etc.

Lo que hicieron los Becher fue cerrar los ojos para la funcionalidad de tales edificaciones, quitándolas de su contexto original y ordenándolas en serie. Como verdaderos inventarios de la arquitectura industrial, transformaron esas imágenes en objetos, en estructuras, en esculturas anónimas⁷⁹. Llegaron a sumar al final más de 20.000 negativos que remiten a una larga tradición documental existente tanto en la historia de la fotografía como también en la de las ciencias. Ese estilo empleado por los Becher, aliado a la *Nueva Objetividad*⁸⁰ alemana, inspiró trabajos de artistas renombrados como Thomas Ruff o Andreas Gursky, los cuales fueron sus alumnos en la Academia de Bellas Artes de Dusseldorf.



Tipologías (fachadas industriales), Hilla y Bernd Becher, 1995.

⁷⁹ BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003. p. 44.

⁸⁰ *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividad) surge en Alemania hacia 1922. Movimiento en contra del arte subjetivo y emocional de los expresionistas de los años 20. Los artistas de este grupo optaron por la neutralidad de la expresión. El término se aplica a obras de arte pictórico, literatura, música, arquitectura, fotografía o cine.



Tipologías (fachadas industriales), Hilla y Bernd Becher, 1995.

El campo fotográfico sufre una ampliación progresiva en sus posibilidades de lectura y su relación con el arte es de creciente intimidad, hasta que en los años ochenta la fotografía se convierte en obra misma y, como veremos a continuación, finalmente adquiere autonomía en los años noventa.

1.5. HACIA LA CONTAMINACIÓN - Otras consideraciones respecto a la Fotografía.

La fotografía fue el arte que más se usó y multiplicó en la década de los noventa convirtiéndose en un campo marcado por la invención, construcción y reinención de ese lenguaje. Fue cuando rompió definitivamente con la noción tradicional de documento, que la caracterizó desde sus comienzos, pasando a ocupar un espacio propio y respetable en el arte contemporáneo. La disolución de las fronteras entre las prácticas artísticas, abrieron la posibilidad del mestizaje y de la contaminación de los *medios*, característica principal del arte contemporáneo. Teniendo en cuenta todo lo que hemos demostrado hasta

aquí y la necesidad de comprender como el lenguaje fotográfico fue evolucionando en medio al arte, lo que se deduce es que su definición todavía es incierta. Las distintas identidades artísticas que la fotografía asume en la contemporaneidad, desorienta la posibilidad de llegar a un denominador común. En el arte contemporáneo podemos hablar de fotógrafos y artistas, 'fotógrafos de arte', 'artistas fotógrafos', 'artistas que se sirven de la fotografía', entre inúmeras definiciones. Hemos podido observar que los principales cambios en este sentido partieron de fotógrafos y artistas que tuvieran la libertad de probar con la técnica y que la mezclaron con otros lenguajes. Intuyeron que la fotografía, además de ser un medio de producir imágenes, tenía la capacidad de asumir las más distintas formas, como ningún otro. Philippe Dubois, uno de los principales investigadores de la actualidad en el campo de la estética de la imagen, considera que:

“tal vez con las imágenes ocurre como con las razas: su mezcla se ha convertido en el modo, si no de asegurar la renovación de su existencia, al menos de respirar de otra forma, con mayor plenitud y libertad; revitalizarse y participar de este modo en una creatividad cada vez más abierta y diversificada”⁸¹.

Los procesos y experimentos que ha sufrido la fotografía a lo largo de los años ampliaron el sentido del objeto fotográfico y manifestaron su potencial. Gracias a todas estas zonas de tensión y complementación, se hizo constante la ampliación de los géneros fotográficos y las prácticas artísticas, así como la obtención de la autonomía de la fotografía como lenguaje artístico. Prueba de ello son las diversas obras realizadas en el siglo XX, algunas de particular relevancia, y con las cuales es posible plantearse qué es la fotografía y cómo la entendemos hoy en el amplio universo del arte contemporáneo. Sin embargo, cuando finalmente se establece como medio independiente, surge la necesidad de estudiarse desde diversas perspectivas teóricas. Pero la fotografía en el terreno de la crítica empezó a partir de ella y no sobre ella, con las reflexiones de Walter Benjamin, de Stielitz, de Félix Nadar, Lazlo Moholy-Nagy, entre otros.

⁸¹ DUBOIS, Philippe. *De una imagen, del otro o de la influencia del cine en la fotografía creativa contemporánea*. Localización: Exit: imagen y cultura, Nº. 3, 2001 (Ejemplar dedicado a: Fuera de escena), p. 130.

Quizás por su efecto paradójico y su discurso de auto legitimación la fotografía fue tema de investigación, como objeto de saber y de análisis solo a finales de los 70, con los libros "Sobre la Fotografía" (1977) de Susan Sontag y "La Cámara Lucida" de Roland Barthes (1980). En Sontag observamos el planteamiento de una serie de reflexiones para ejemplificar la carga social e ideológica de la fotografía, reconstruyendo contextos a partir de varios puntos de vista. Las teorías de Barthes se remontaban a los años cincuenta y han influido en las posteriores aproximaciones teóricas al medio. Desde luego, también no presenta una conclusión sobre el estatuto de la fotografía siendo que prefiere investigar la experiencia delante de la imagen e sus efectos en el espectador. La reflexión teórica unida a las varias facetas contribuyó para la comprensión de la fotografía en el arte, lo que ayudó a superar la separación entre la práctica y la teoría.

En 1983, Vilém Flusser, filósofo checo-brasileño publica "*Filosofia da Caixa Preta - Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*"⁸² (*Hacia una filosofía de la fotografía*), donde creía necesario crear redes conceptuales con el propósito de acoger a la compleja situación de un mundo programado por dispositivos técnicos. Ese es quizás uno de los tratados más interesantes acerca de la fotografía y de las imágenes de manera general, y que intentaba comprender los dilemas de nuestro tiempo, las confusiones entre lo real y lo imaginario que provocan las imágenes. En "*Filosofia da Caixa Preta*"...Flusser afirma que la evolución de la fotografía debería venir de los fotógrafos experimentales, los cuales podrían dominar los dispositivos y hacerlos actuar a su favor. Se trata de una reflexión densa sobre las posibilidades de creación y libertad en una sociedad cada vez más centralizada por la tecnología.

Como solo en la década de los años noventa la fotografía pasa a ocupar un rol destacado en los museos y galerías, hubo también la necesidad de reflexiones específicas sobre de su representación en el arte contemporáneo. David Campany, en su libro *Fotografía y Arte*, afirma que en las últimas décadas, el arte se ha vuelto cada vez más fotográfico. Todavía, cuando de hecho la

⁸² FLUSSER, Vilém. Editado en español como *Hacia una filosofía de la fotografía* y en portugués como *Filosofia da caixa-preta (caja negra)*, oponiéndose, por el título en portugués, directamente a "*A cámara clara*", (La cámara lúcida) de Roland Barthes.

fotografía ha logrado el status de "arte", no quiere decir que fue determinada su especificidad. Todo lo contrario, cada vez más adquiere nuevas facetas en el universo del arte y no hay acuerdo en su definición. La eficacia de la fotografía en el campo estético no se puede separar de la de su mecánica y sabemos que actúa en espacios del discurso y de la representación, más allá de los estrictamente artísticos.

De esta manera nos introducimos en el campo de la fotografía pensada y manipulada por artistas, la que ha definido Dominique Baqué de *Fotografía plástica*, y que según la autora es libre de todo su peso "real". Por lo tanto, esa fotografía es la que está presente en la historia, tanto en la colectiva como en la individual.

"La foto adquiere un distanciamiento frente a exactitud documental, frente a la mecánica, a la reproductibilidad serial. La obra única en oposición a la obra múltiple, del autor frente al operador, de la interpretación frente a la tramitación de la realidad"⁸³

La afirmación de Baqué viene al encuentro del discurso de Flusser, según el cual en un universo programado por las imágenes el artista está delante de un desafío: dominar la técnica y no ser dominado por ella, ser autor y no simplemente un operador.

En *La Fotografía Plástica*, Dominique Baqué establece términos y también clasifica las diversas prácticas de la fotografía en la contemporaneidad, evidencia la diferencia entre la *fotografía plástica*, articulada por artistas plásticos, y la *fotografía creativa*, de los fotógrafos puros, o la de *reportaje* o cualquier forma pura del medio. Baqué, afirma que la fotografía plástica es subjetiva, implica el personal, atraviesa las artes plásticas, mientras que la fotografía creativa o los demás géneros fotográficos son objetivos, o sea, no implican nada del propio sujeto, destinados a restituir la pura facticidad de las cosas⁸⁴. Tadeu Chiarelli, importante estudioso de la fotografía contemporánea brasileña, aplica al mismo concepto el término "*Fotografía Contaminada*"⁸⁵.

⁸³ BAQUÉ, Dominique: *La Fotografía Plástica*. Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 2003, p. 31.

⁸⁴ *Ibidem*, p.9.

⁸⁵ *Fotografía contaminada*: Terminología utilizada por Tadeu Chiarelli en el artículo: "*A fotografia brasileira*

Evidentemente, la fotografía no ha sido nunca un medio puramente objetivo. Todos los factores en ella intervienen - desde la posición estratégica al proceso de impresión - hace que todas las fotografías sean distintas, aunque muestren exactamente el mismo tema. Flusser nos señala que la intervención se hace en el momento que se toma la fotografía. Él analiza el gesto de fotografiar y comenta que el dispositivo funciona en función de la intención del fotógrafo y que este debe descubrir sus posibilidades, una vez que el dispositivo posee muchas potencialidades. Fotógrafos como Nadar, Stieglitz y tantos otros que no fueran citados aquí también creían que el gesto de fotografiar sería una interrelación entre dispositivo y fotógrafo. Esta discusión se abrió, como hemos visto, a partir del énfasis puesto por los pictorialistas en la "manipulación" sobre la toma, reivindicando el valor de la destreza manual necesaria para llegar a resultados "artísticos" incluso en fotografía, y reforzando la concepción clásica de autor-artista, ahuyentando la idea de que la cámara es la que realiza la imagen (independientemente de su operador/autor). También es claro que ese pensamiento representaba la negación de lo fotográfico en su especificidad.

Todas estas paradojas, que generaron polémicas al respecto del uso de las máquinas en los procesos artísticos, se dieron en gran parte por la cuestión de la reproductibilidad. Por supuesto, la fotografía abarca características tan distintas como lo artístico y lo popular, la información y la expresión personal. Más allá de todas las artes, la fotografía es privilegiada precisamente por esa característica singular: es popular. Todavía, por el aspecto de la simplicidad, de la fugacidad, la objetividad e incluso lo del entretenimiento, puede ser considerado un medio precario y frágil, asediado por lo utilitario y lo consumible. Es evidente que los artistas pueden valerse de esto para su creación, considerando las paradojas que la comprenden. Flusser cuestiona esa relación con lo descartable, lo reproducible, la publicidad, y afirma que "vivenciamos, conocemos, valoramos y actuamos cada vez más en función de las imágenes"⁸⁶. Es incuestionable que la revolución tecnológica afectó a la

no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo", en el catálogo de la exposición "Fotografia no acervo do Museu de Arte de São Paulo", 2002.

⁸⁶ FLUSSER. Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2002, p. 66.

fotografía de manera directa. El uso indiscriminado de los aparatos digitales con recursos cada vez más sofisticados, pasaron a exigir de los artistas cada vez más sensibilidad y ética en el uso de las imágenes. La fotografía se ha convertido en lenguaje corriente de hoy, algo que nunca pudieron conseguir la pintura o la escultura, y su huella está presente en todas las formas de cultura visual. Por añadidura, veremos que el uso de nuevos vehículos para la expresión fotográfica en el arte ha sido posible en los más diversos soportes y con las más variadas intenciones. Las influencias del cine, del vídeo y de las instalaciones extendieron su capacidad perceptiva en la experiencia visual.

1.6. LA OBRA ÚNICA, LA OBRA MÚLTIPLE

“El objetivo es un instrumento como el lápiz o el pincel; la fotografía es un procedimiento como el dibujo y el grabado, porque lo que hace al artista es el sentimiento y no el procedimiento”

Louis Figuiet, *La photographie au salon* de 1859

La cuestión es tan antigua como la propia fotografía y los pictorialistas ya suponían que la reproducción de la imagen representaría una pérdida de valor para la obra de arte. Walter Benjamin también ha caracterizado hace más de medio siglo los efectos de la reproducción mecánica en el universo del arte con el concepto de la pérdida del aura, a la que definía como “la manifestación irrepetible de una lejanía (aunque esté cerca)”⁸⁷, sin embargo, no deja de reconocer el alto potencial revolucionario de la fotografía. En función de esta característica de reproducción, lo que la hace diferente frente a otras prácticas artísticas, naturalmente surgió la cuestión de la banalización de la imagen.

Sin duda, la complejidad y la velocidad de la evolución técnica en la contemporaneidad han desencadenado cuestiones sobre la insubstancialidad de las imágenes a que somos sometidos. Nadar, en el siglo XIX ya pronunciaba que: “Cuando se extendió el rumor de que los inventores habían conseguido fijar sobre placas de plata cualquier imagen presentada frente a

⁸⁷ BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Editora Pre-Textos, Valencia, 2005, p. 99.

ellas, se produjo una estupefacción universal que hoy en día nos resultaría difícil imaginar, acostumbrados como estamos desde hace años a la fotografía y hastiados por su vulgarización”⁸⁸. Si en el siglo XIX, la fotografía ya estaba presente en todos los ámbitos de la sociedad, se puede presumir que nuestra actual realidad haya sido totalmente programada en función de tales imágenes. Es importante observar como esa transformación interviene directamente en los procesos de distribución y recepción social del conocimiento de un modo general – y también artístico. Flusser se refiere a las fotografías como *hojas* mudas e inmóviles que se distinguen de las demás imágenes técnicas porque pueden ser infinitamente reproducidas y distribuidas fácilmente sin la ayuda de aparatos tecnológicos⁸⁹.

Las películas o cintas de vídeo en la época necesitan proyectores, reproductores de video, televisión, para ser distribuidas, pero las fotografías no necesitan nada, pueden ser diseminadas arcaicamente. Obviamente se hablaba aquí de la fotografía como materia impresa, teniendo en cuenta que décadas atrás, internet apenas daba sus primeros pasos. Las fotografías para Flusser, son objetos pos-industriales y como tales, no tienen valor, pues su valor reside en la información que abrigan superficialmente: el interés se desvía para la información y no para el objeto, que es fácilmente abandonado. Las imágenes son transcodificadas por los dispositivos de distribución, el receptor se las recibe sin tener que descifrarlas necesariamente. Resulta sencillo constatar que el hombre contemporáneo está cada vez más absorto por los dispositivos, actuando automáticamente en función de ellos. La principal preocupación de Flusser, fue justamente la necesidad de una filosofía de la fotografía para que su práctica tomara consciencia y que pudiéramos vivir libremente en un “mundo programado por aparatos tecnológicos”⁹⁰. Decía que muchas personas no saben mirar sino a través del aparato y advierte: “el

⁸⁸ NADAR, Felix (en: KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 22).

⁸⁹ Flusser dice que: “las fotografías son superficies inmóviles y mudas que esperan, pacientemente, ser distribuidas por el proceso de multiplicación hasta el infinito. Son hojas. Pueden pasar de mano en mano, no necesitan de aparatos técnicos para ser distribuidas, pueden ser guardadas en cajas, no exigen memorias sofisticadas para su almacenamiento”. (en: FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2002, p. 26).

⁹⁰ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da Fotografia*. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2002. P. 38.

aparato propone un juego estructuralmente complejo, pero funcionalmente sencillo. Es fácil aprender sus reglas, difícil es jugarlo bien". Ante la capacidad seductora de captar el instante sin pensar en la composición de la imagen, se hace necesario percibir las trampas de la cámara en el uso cotidiano. Por otro lado, la reproductibilidad técnica propició también una transformación en la experiencia artística, rompiendo la estructura que mistificaba las obras de arte. Según John Berger en su libro *Modos de Ver*, la cámara, al reproducir una obra de arte, una pintura, por ejemplo, destruye la unicidad de esa imagen, pero esa se fragmenta en nuevos significados⁹¹. Evidentemente el termo "original" pierde sentido, pero es cierto que puede adquirir múltiples sentidos al fragmentarse.

La presencia de la tecnología en los días de hoy es incontestable, pero naturalmente sus recursos fueron incorporados en los procesos de producción de arte, así como en el soporte final. Desde la inserción de obras de arte en espacios destinados a la publicidad, bien como el vídeo, la propia fotografía, las instalaciones multimedia, el net.art y hasta los videojuegos. Un excelente ejemplo de esta inserción son las obras del artista multimedia Antoni Muntadas⁹², que nos lleva a comprender las variadas formas de utilizar los soportes tecnológicos en la construcción de la obra, y principalmente instiga a cuestionar como actúan los modos de distribución de las imágenes. Desde mediados de los años setenta, su atención se ha centrado en el entorno creado por lo que define como "paisaje de los medios" (*media landscape*): la propaganda política, la publicidad, los círculos de poder económico e ideológico y la crítica cultural. En *On Translation*, un proyecto iniciado en 1995 y que todavía no ha sido concluido, está compuesto de series desarrolladas sobre diferentes procesos, referido de manera muy amplia a la traducción o transmisión de la información. Las series son presentadas en distintos medios, como fotografía, vídeo, publicaciones, internet e instalaciones *multimedia*.

⁹¹ BERGER. John. *Modos de ver*. Ediciones Gustavo Gili. Barcelona, 2000, p 11.

⁹² Antoni Muntadas (Barcelona, 1942) es considerado como uno de los pioneros del *media art* y del arte conceptual en España. Lleva más de cuatro décadas realizando proyectos en los que plantea una reflexión crítica sobre cuestiones claves en la configuración de la experiencia contemporánea. (en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/antoni-muntadas-entrebetween> - Fecha de consulta: 22-05-2013).

Muntadas demuestra que a través del arte es posible vencer los dispositivos y hacerlos que actúen en función del artista, tal como creía Flusser.

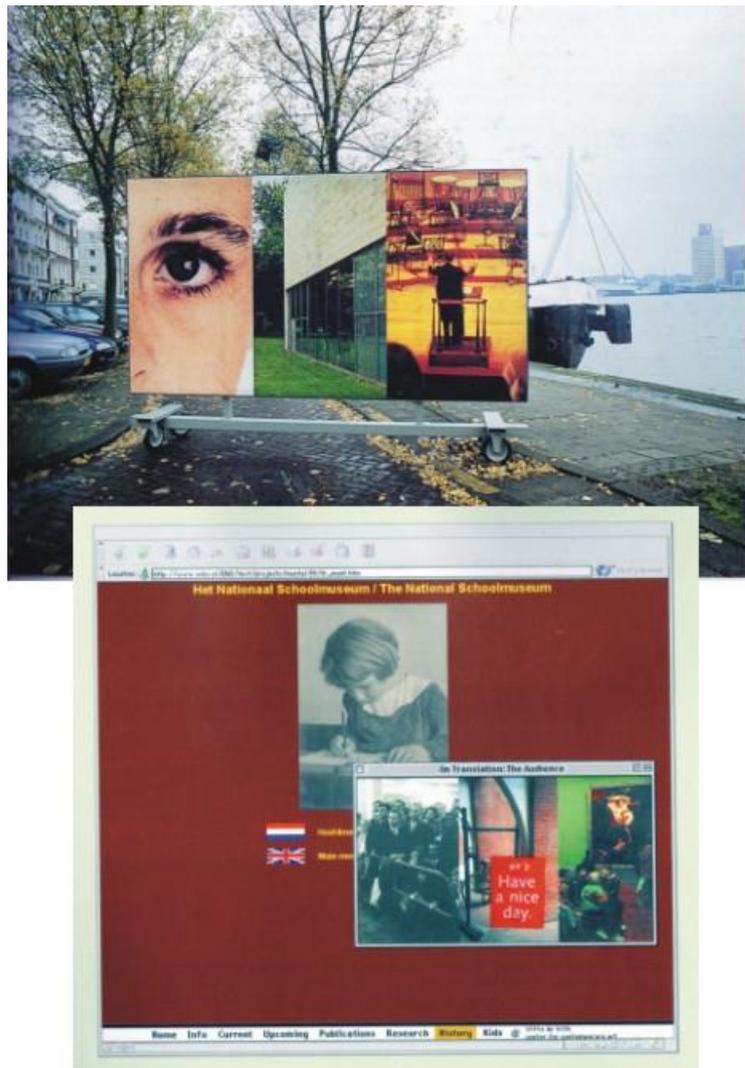
Su preocupación con la relación entre los medios de comunicación, la imagen y la realidad social lleva a una reflexión acerca de las imágenes a que estamos sometidos. Saca provecho de los medios para justamente cuestionarlos y hacer del público su cómplice. La imagen es la gran protagonista, pues a través y a partir de ella, sea fotografía o vídeo, el conjunto de su obra va formándose y desarrollándose, aunque cada trabajo esté concebido de manera distinta, sea en el formato, en la presentación, el medio o el proceso. La migración de un soporte a otro y la apropiación de imágenes son también características importantes en su obra. Relativo a las cuestiones conceptuales el artista expresa:

“A mí siempre me ha interesado mirar el entorno contemporáneo en donde vivimos. Siempre digo que los trabajos están hechos sobre fenómenos contemporáneos, que yo no me invento nada y es quizás una mirada, una revisión, una reflexión a ese entorno. Evidentemente los sistemas de comunicación (los *mass media*) en este período de tiempo alcanzaron gran pujanza, una gran presencia. Me interesa hacer visible lo que a lo mejor es invisible. Puede sonar un poco pretencioso. Pero hay esa intención. Yo creo que el artista mira. No es que mire ni mejor ni peor pero, a lo mejor detiene la mirada, observa, analiza y la obra es una reacción a eso. Entonces, el tratar de hacer visible lo invisible, yo creo que está en relación con mi preocupación. Mi trabajo tiene que ver mucho con descifrar ¿Qué es lo que miramos?, ¿Cómo está la imagen construida?, ¿Quién la construye?, ¿Cómo la aguantas?, ¿Qué representa?, ¿Cómo se lee?. Todo esto son preguntas que me han preocupado sobre esta cuestión mediática - y pienso en las tesis de Vilem Flusser”⁹³.

⁹³ *Entrevista con Antoni Muntadas*, una entrada en el Blog del Museo José Guerrero, publicado en 01.21.08 (en: <http://blog.centroguerrero.org/2008/01/21/entrevista-con-antoni-muntadas/> - Fecha de consulta: 22-05-2013).

Muntadas revela algunas de estas ideas en su obra y sobre todo, toma muy en serio las reflexiones de Flusser, cuyo discurso, décadas antes, ya intuía que los canales de distribución de la imagen afectarían de modo radical su significado. Los cambios en la dialéctica emisión-recepción, que se están produciendo en los márgenes del sistema oficial, son "mecanismos invisibles", como lo define Muntadas. Las nuevas tecnologías y los nuevos modos de difusión del conocimiento y de la información serían una metáfora de los efectos de los medios de comunicación de masas en la sociedad contemporánea. Todavía el artista, en una vuelta de tuerca, se apropia justamente de esas imágenes mediáticas de periódicos, revistas y televisión, las manipula y las transforma, con el objetivo de incitar el espectador a una reflexión sobre esos mecanismos de divulgación y poder. Estamos sumergidos en un universo de informaciones que creemos controlar, sin embargo, es él que en realidad nos controla.

En la serie *On Translation - the audience* donde la fotografía es el medio, se observa esa preocupación. El tríptico, desencadenado por un panel de ruedas, circuló por instituciones culturales en Rotterdam, de 1998 a 1999 y luego en Barcelona, donde reproducía 3 imágenes extraídas de diversos ámbitos culturales:



On Translation -The Audience , panel de ruedas y pagina web. Antoni Muntadas, 1998/1999

articulaba una obra, un mediador y un público.

Se extendió a la página web y a la publicación de un libro. Muntadas cuestiona la capacidad crítica del sujeto ante la realidad que nos rodea. Los canales de distribución agregan otros significados a la obra, Flusser ejemplifica tal hecho con las fotografías del hombre en la luna. Tanto pueden transitar en una revista de astronomía o consulado americano, de ahí a una exposición de arte, hasta un álbum privado. Cada vez que cambia el canal, la fotografía cambia su significado: de científica pasa a ser política, artística, privativa⁹⁴. En São Paulo, Brasil, Muntadas realizó la intervención urbana *On Translation - Comemorações urbanas*. Consistía en producir placas conmemorativas en los monumentos destacados de la ciudad de São Paulo - obras que habían sido modificadas o simplemente destruido el espacio público. Su preocupación con temas relacionados al público y al privado muy presentes en su trabajo, expresan la necesidad de una consciencia frente a la pérdida del espacio público, realidad difícil de comprender debido a la manipulación y la censura de los círculos de poder⁹⁵. Como desdoblamiento y registro de la obra resultó imágenes fotográficas del espacio, yuxtapuestas a la placa conmemorativa.



On translation - Comemorações Urbanas, intervención urbana, Antoni Muntadas.
Arte Cidade Zona leste, São Paulo/Brasil, 2002

⁹⁴ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da Fotografia*. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2002, p 28.

⁹⁵ MUNTADAS, Antoni. *MUNTADAS ON TRANSLATION* – MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003. (catálogo)

Podemos encontrar estrategias de la publicidad que pueden ser apropiadas a lo artístico, estando no al servicio de la venta o el consumo, sino al servicio de un pensamiento crítico. Otro ejemplo en que las posibilidades del uso de la fotografía y las herramientas de la tecnología son utilizadas para proyectar discursos visuales, encontramos en la obra de la artista argentina Graciela Sacco, que investiga la imagen fotográfica, a través del proceso de la *heliografía*⁹⁶. Aborda cuestiones relativas al poder de la imagen y al valor de su reproducción.

Es evidente que este aporte de Graciela Sacco al conocimiento de un recurso "técnico" en las artes visuales posee múltiples sugerencias y se abre a muy variadas posibilidades. En algunos de sus trabajos se apropia de las vallas publicitarias e imágenes de periódicos. Sacco cree que el hecho de que la imagen fotográfica está tan presente en la vida del hombre contemporáneo, hace que sea percibida por el público de manera más espontánea. Existe un acercamiento de las personas a la imagen fotográfica, independientemente de su situación sociocultural, teniendo en cuenta que todos tienen acceso a ella. La intervención y la interacción con el lenguaje fotográfico es parte del cotidiano del hombre contemporáneo. Sacco afirma que eligió la fotografía por su proximidad con lo "real", con la "verdad". Desde luego utiliza esa "realidad" para crear situaciones de confrontación, como en la obra "*el incendio y las vísperas*", donde se apropia de una imagen de periódico, que muestra a un joven a punto de arrojar una piedra. Ese momento que precede la acción, está congelado en la fotografía, lo que provoca inquietud e intimidación. Esa imagen fue expuesta por las calles de diversas ciudades, incitando al transeúnte a reflexionar sobre la imagen ahí fijada, una imagen real, de conflictos en Francia, pero que podría haber pasado en cualquier lugar del mundo. En este caso, la mirada de cada espectador construye escenas urbanas cercanas a su propia experiencia.

⁹⁶ La heliografía está basada en la acción química de la luz sobre los cuerpos. A partir del contacto una luz – natural o artificial – con una superficie emulsionada en una solución de sales, durante un tiempo determinado, será esta alterada con una marca lumínica. Sometida luego en una cámara cerrada de vapor de amoníaco, se hacen visibles estas marcas heliográficas o escrituras solares.



El incendio y las vísperas, Graciela Sacco. Interferencia urbana en las calles de Rosario, Argentina. 1996.

La misma imagen, todavía con otra configuración estética y que le confiere nuevo sentido, se puede observar en "*Sombras del sur y del norte*", una instalación de sombras fotográficas hecha en el Festival Internacional de fotografía, en Bolivia. El punto de vista subjetivo de la reacción inmediata del espectador frente a una fotografía es un factor muy relevante en la construcción del significado de la imagen.



Sombras del sur y del norte, Graciela Sacco. Festival Internacional de Fotografía, La Paz, Bolivia, 2006.

La migración que desplaza la imagen para otros soportes y canales, como vimos en la obra de Muntadas, y que también es común en el trabajo de Sacco. A ejemplo, la serie *Bocanada*, empezó con carteles de imágenes de diferentes bocas fijados en la calle, tanto de Brasil como de Argentina y Europa. También fue expuesta en el museo, en formato de instalación - la imagen fue heliografiada en cucharas - o en ediciones alternativas, como estampillas y arte postal. "Bocanada" se complementa con un video en el que Sacco describe: "una serie infinita de bocas se va deglutiendo unas a otras, fagocitándose de manera caníbal...(...). Ese video con las imágenes gigantes de esa bocas proyectadas sobre una pantalla fue instalado en una plaza céntrica de Rosário, mientras en el interior de ese centro se exponía la serie de bocas a modo de planos urbanos sobre vidrieras externas"⁹⁷.

⁹⁷ SACCO, Graciela. Imágenes en turbulencia. *Migraciones, cuerpos y memoria*. ensayo de Andrea Giunta. "Arte, poder y ciudad". *Conversaciones de Sacco con Rubén A. Chababo*. Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castignino, 2000.

Su propuesta es la de una imagen perturbadora, que explora la constitución de los sentidos en la sociedad contemporánea, supone el rastreo de los lugares que le permiten utilizar al arte como un espacio para otras reflexiones⁹⁸. Una relación entre arte y espacio urbano, entre discursos estéticos y series sociales, recuperando el espacio público como lugar de expresión, de identidad. Incorporar no simplemente más códigos e imágenes del mundo del arte en medio de todo este conflicto, sino apropiarse de estos códigos y al mismo tiempo transgredirlos, estableciendo un diálogo con toda esa diversidad. Su obra discute, de manera sutil, sobre las cuestiones estéticas, políticas y en particular las relaciones entre lo público y lo privado.



Bocanada, Graciela Sacco. Intervención urbana, Toulouse, Francia, 2002

⁹⁸ SACCO, Graciela. *Imágenes en turbulencia. Migraciones, cuerpos y memoria*. ensayo de Andrea Giunta. "Arte, poder y ciudad". *Conversaciones de Sacco con Rubén A. Chababo*. Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castignino, 2000.

José Luis Brea en el artículo "*El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización*" dice: "El artista actual no elabora representaciones orgánicas "de la realidad", sino que más bien activa la deconstrucción sistemática de tales representaciones"⁹⁹. Tal afirmación convalida lo que hacen Graciela Sacco y Antoni Muntadas, rearticulando, deconstruyendo y resignificando, cada uno a su modo, las imágenes habituales del mundo contemporáneo, motivando al espectador a reflexionar sobre el arte de la manipulación y la hipocresía de una sociedad cada vez más deshumanizada. Retomando el propio proceso fotográfico en relación a su manera de "representar" la realidad, Flusser diría que la fotografía al contrario de registrar automáticamente impresiones del mundo físico, transcodifica determinadas teorías científicas en imágenes, o usando sus propias palabras, "transforma conceptos en escenas"¹⁰⁰. En una sociedad cada vez más dependiente de la tecnología, él cree que la gran tarea del arte sería ir en contra a la automatización de la consciencia y de la sensibilidad y que el papel del artista sería traer la libertad y la creatividad para la sociedad. Como ha dicho Brea, en otras palabras "activar la deconstrucción sistemática de representaciones de la realidad".

Se trata de repensar el propio concepto de arte, absorbiendo constructiva y positivamente los nuevos procesos formativos abiertos por las máquinas. Aparatos, procesos y soportes posibilitados por las nuevas tecnologías repercuten, como bien lo sabemos, en nuestro sistema de vida y de pensamiento, en nuestra capacidad imaginativa y en nuestras formas de percepción del mundo.

⁹⁹ BREA, José Luis: *El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización*, (en <<http://aleph-arts.org/>>. Fecha de consulta: 11-09-2008).

¹⁰⁰ FLUSSER. Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaaios para uma futura filosofia da fotografia*. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2002. P. 11.

Analizar la tecnología bajo el punto de vista del arte, es importante para comprender el significado que adquieren o podrían adquirir las prácticas artísticas en el presente y en el futuro. Revisar la cuestión de la experiencia estética y la historia de sus mediaciones técnicas, la perspectiva histórica que permite periodizar el arte del siglo XX en relación con una técnica, que a estas alturas, no es sólo ya instrumento sino matriz social de configuración de mundo.



Bocanada, Graciela Sacco, estampillas, 1994.



Bocanada,
Graciela Sacco.
Instalación,
Museo de Arte
Contemporáneo
de FL.Lauderdale,
2001

1.7. VERDAD Y FICCIÓN – La fotografía reinventa la realidad

“La fotografía es una forma de escenificar, de mentir sobre lo real”.

Pierre Bourdieu

“La proliferación de imágenes y lo que ellas nos cuentan del mundo genera en forma simultánea la falta de credibilidad del mismo sistema que fundan”

Graciela Sacco

La historia de la fotografía ha mostrado, sobre todo en el siglo XX, la convivencia de valores opuestos en un lenguaje caracterizado por la ambigüedad, como demuestran los numerosos papeles y contextos que ha desempeñado a lo largo de los años. La vinculación entre verdad y fotografía siempre ha estado presente en las reflexiones acerca del medio y generado muchas contradicciones. Cuestiones como falso-verdadero, arte-documento, original-copia son ejemplos de las contradicciones que surgen de la fotografía, cuya maleabilidad le ha hecho sensible y permeable a todo tipo de mutaciones de orden social, artístico o simplemente físico-químico. Philippe Dubois en su libro *El acto fotográfico* (1986)¹⁰¹, reflexiona sobre los fundamentos de la fotografía, de la imagen y del acto que la define, analizando la génesis del dispositivo en detrimento del resultado. Según él, para comprender en que consiste la originalidad de la imagen fotográfica obligatoriamente hay que ver el proceso más que el producto, pero analizando la relación entre ellos – partiendo del acto de producción y pasando por la recepción hasta la difusión de la imagen. La cuestión del realismo y el valor documental de la fotografía es analizada por él en tres aspectos: 1- La fotografía como espejo de lo real: semejanza y realidad, verdad y autenticidad. 2- La fotografía como transformación de lo real: interpretación-transformación de lo real, creación arbitraria, cultural, ideológica codificada. 3- La fotografía como huella de la realidad: retorno hacia el referente, afirmación de la existencia. Afirma aunque

¹⁰¹ DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1986.

por su génesis, la fotografía necesariamente testimonia: “la foto certifica, ratifica, autentifica. Pero esto no implica sin embargo que ella signifique”¹⁰². Seguramente son muchos los factores que intervienen en la característica de representación de la realidad, desde los elementos puramente técnicos y estéticos, las relaciones subjetivas implicadas en el proceso fotográfico, hasta la difusión de la imagen y su relación con el receptor, como bien analizó Flusser y de cierta manera Roland Barthes. El aspecto realista de la fotografía es muy cuestionable, pues desde su descubrimiento, la calidad técnica no correspondía a la realidad, lo que impulsó el trayecto purista de documentación a desarrollar el proceso técnico a punto de acercarse cada vez más a la realidad, intentando hacer mínima la implicación del fotógrafo, ya que el discurso del siglo XIX, era el de la semejanza, el de la “verdad”. De la tecnología deviene una garantía de objetividad, pero es curioso pensar que muchas imágenes en blanco y negro, siendo que en el mundo no existen imágenes sin color, han sostenido por mucho tiempo el estatuto de veracidad de la fotografía. No hay duda que la foto hace referencias a respecto de la realidad, pero en su aspecto ontológico, es una huella, un contagio entre una experiencia vivida en el tiempo y espacio, teniendo su rastro fijado para la posteridad a través de la proyección de la luz y del proceso físico-químico.

Un ejemplo pertinente respecto a la fotografía como documento de la historia, es la obra *Bibliotheca*, de Rosângela Rennó. Está compuesta de colecciones de álbumes de fotografía y diapositivas adquiridos en ferias de segunda mano o donadas por familiares y amigos. Esos archivos-álbumes son expuestos en mesas-escaparates, entretanto lo que se ve, es una fotografía representando a estos objetos. Realmente ellos están ahí, y pueden ser parcialmente vistos a través de las laterales del mueble que os abriga, sin embargo sólo tenemos acceso a su contenido a través de una descripción detallada. Esta sería la información que se agrega a la imagen para que esta se torne documento, y que Barthes llamaría *studium*¹⁰³. Lo que resta al espectador es confiar en la

¹⁰² DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1986, p. 67

¹⁰³ El *Studium* en la concepción de Barthes sería un *afecto mediano*, una *especie de interés humano*, que por medio de él: “me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos: pues es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de

descripción presentada. Rennó muestra una especie de resumen del contenido al imposibilitar al espectador de ver el objeto en su totalidad. Cuestiona así el sistema de archivos de bibliotecas y museos, que hacen recortes de la realidad, y acaban por construir una historia incompleta y fragmentada. La propia fotografía es cuestionada cuanto a su rol como referente histórico, teniendo en cuenta que fija solamente un aspecto de la realidad, abriendo múltiples posibilidades de interpretación.



Bibliotheca, Rosangela Rennó, instalación, 2002.

las acciones". (en: BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1989.

Al tiempo que una fotografía "certifica, autentifica"¹⁰⁴, ella abre espacio para la subjetividad y para la ficción. Entre el momento "captado" y el momento interpretado de una fotografía, existe un "abismo"¹⁰⁵ de lo cual habla John Berger, en *Modos de Ver*. La fotografía es un recorte, un fragmento. Retiene las calidades visuales del objeto o del paisaje que se dan en el instante, siempre a partir de un punto de vista particular.

En las palabras de Dubois "la fotografía puede ser considerada, en el campo de los signos indiciales, una huella, a la vez separada, plana, luminosa y discontinua"¹⁰⁶. Los aspectos subjetivos implicados en el proceso fotográfico han que ser tomados en cuenta, una vez que la fotografía sufre manipulación antes mismo de su toma: la elección del ángulo, la cámara utilizada, la objetiva, el tipo de película, todo implica en una decisión del fotógrafo, proveniente de sus criterios e intenciones. Joan Fontcuberta, artista, fotógrafo y crítico de arte, afirma que no existe acto humano que no implique manipulación. El fotógrafo impregna su obra con su sensibilidad e ideología, el acto no cabe la neutralidad. Añade, que el acto fotográfico no consiste en dar forma a la verdad sino a la persuasión. En su libro *El Beso de Judas*¹⁰⁷, cuestiona la creencia de que toda fotografía es una evidencia y afirma que las apariencias han sustituido la realidad en el mundo contemporáneo.

La utilización de la fotografía por los artistas de las más variadas áreas, ignorándola como una tecnología a servicio de la verdad, desestructura esa premisa entendiendo la imagen fotográfica como una transformación-interpretación de lo real, tal como destaca Dubois. Pasa a ser una categoría de pensamiento, introduciendo una relación específica con los signos, con el tiempo y el espacio, con la realidad y con lo sujeto. Al cabo de las experiencias artísticas conceptuales, se percibe el potencial intrínseco de la fotografía que, de mero registro documental, pasa a constituirse pensamiento participante de la propia concepción de la obra.

¹⁰⁴ DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1986, p.67

¹⁰⁵ BERGER. John. *Modos de ver*. Ediciones Gustavo Gili. Barcelona, 2000, p. 87.

¹⁰⁶ DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1986, p. 92.

¹⁰⁷ FONTCUBERTA, Joan. *El beso de judas. Fotografía y Verdad*. Ediciones Gustavo Gili. Barcelona, 1997.

En relación a la recepción, o sea, el contacto del espectador con la imagen, se puede decir que debido a su carácter indicial, la fotografía permite trazar una serie de relaciones entre imágenes ya existentes y reconstruirlas a partir de un repertorio de combinaciones con su referente y con su propia experiencia de vida. Él, trastocado por su contenido, lleva consigo las fotografías de sus referencias personales sean ellas reales o irreales, aportando nuevas significaciones a la imagen. Entre el momento recogido sobre la película y el momento presente de la mirada que uno dirige a la fotografía, existe este "abismo", donde entran las cuestiones más subjetivas y particulares. Dicen respecto a la percepción y, para Fontcuberta, todo acto de percepción requiere un aprendizaje y está sujeto a numerosos factores adquiridos, no naturales, así que lo que vemos depende, en parte, de lo que esperamos ver, de lo que sabemos o de lo que creemos afecta al modo de ver¹⁰⁸.

Es importante resaltar que la fotografía, así como la tecnología de un modo general, ha introducido un nuevo pensamiento visual en nuestra cultura. Tanto los ordenadores como las cámaras, se han revelado productores de sentido, "se han convertido en prótesis de nuestras capacidades de mirar y pensar"¹⁰⁹. Con la "democratización" de los medios tecnológicos, nos encontramos con un dualismo: a la vez que la fotografía se ha tornado, en las palabras del escritor Pierre Bordieu, "la única práctica con dimensión artística accesible a todos, y el único bien cultural universalmente consumible"¹¹⁰, sucede la banalización del medio y su falta de madurez. Incluso los medios de manipulación de la imagen a través de los ordenadores, conduce muchas veces a un mero efectismo gratuito y a la producción creciente de imágenes alteradas y vacías de contenido. Si la fotografía, en su génesis, es una ficción que se presenta como verdadera, la manipulación del contenido de la imagen con ambiguas intenciones, es capaz de engañar al público, cada vez más acostumbrado a recibir y aceptar informaciones sin analizarlas o ponerlas en duda.

En estos términos es pertinente recordar al artista español Chema Madoz, que utiliza el lenguaje fotográfico para traducir su forma de entender y transformar la realidad, jugando más con el entendimiento que con la sensibilidad del

¹⁰⁸ FONTCUBERTA, Joan. *El beso de judas. Fotografía y Verdad*. Ediciones Gustavo Gili. Barcelona, 1997.

¹⁰⁹ *Ibidem* p. 147

¹¹⁰ BOURDIEU, Pierre. *La Fotografía un arte medio*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.p.38.

espectador. La fotografía sería para él como un registro de la memoria que le permite fijar una idea – y dar origen a la imagen final, a la obra¹¹¹. Madoz crea objetos a partir de la combinación de formas y conceptos que juegan con universos posibles e imposibles. Los objetos son perfectamente reconocibles, la fotografía atesta su autenticidad, pero la abstracción se da en el plano de las ideas. Reelabora la realidad al subvertir la función de los objetos. El blanco y negro profundiza esa abstracción, tornando la imagen atemporal y entrando en el territorio de la imaginación.



Sin título, Chema Madoz. Fotografía en blanco y negro, 2000.

El hombre contemporáneo va perdiendo poco a poco su capacidad de mirar por cuenta propia, de hacer sus propias reflexiones a respecto de lo que ve. Su identidad y principalmente la de la fotografía se ve afectada profundamente por las técnicas digitales. La realidad es analizada en el campo artístico como un elemento susceptible de manipulación, un punto de partida para ilustrar un aspecto del arte contemporáneo que se vale, muchas veces, de la fotografía por ser un dispositivo pasible de ser alterado.

La potencia subversiva de la fotografía se relaciona entonces con su capacidad de desmantelamiento del orden de la representación, como lo que también ocurre en la obra de la francesa Sophie Calle. Una artista notablemente conceptual, y que empezó a exponer su intimidad al tiempo que se introducía en la de los demás, sobre todo fotografiando a personas desconocidas en la calle.

¹¹¹ MADDOZ; Chema. *"Ars combinatoria"*. Sala de exposiciones La Pedrera, Barcelona, 2013. Catálogo de la exposición.

El lenguaje fotográfico es el vehículo por el cual Sophie Calle analiza, mira, registra sus acciones, anulando las fronteras entre lo real, lo representado y la ficción. Posee una capacidad de crear historias a partir de imágenes, haciendo de su propia vida materia de su obra. Arte y vida se mezclan en todas las etapas de su creación haciendo con que ficción y realidad se fundan. La fotografía funciona tanto como registro de sus acciones, como ilustración, o como la materia prima para el desarrollo de sus ficciones - la memoria de algo que ocurrió o que podría haber ocurrido, una prueba objetiva, un testigo de sus ideas y sus actos.

Las imágenes conforman un doble juego, narran, cuentan historias, son verdad y ficción a la vez. La búsqueda de la ausencia y la exposición de la intimidad aparecen desde sus persecuciones a sí misma, a través de un detective; o a desconocidos, donde ha seguido un hombre hasta Venecia.

La serie de fotografías de objetos olvidados en una habitación, también proyecta su vida, y afirma la fotografía como una "Presencia que afirma la ausencia. Ausencia que afirma la presencia"¹¹², de este modo, sus



Suite Vénitienne, Sophie Calle, 1980.

obras se convierten en documentos fotográficos de su recorrido. Sobre todo en el plano artístico, la foto se va a convertir en reveladora de la verdad interior, alcanzará su propia realidad interna¹¹³. En este caso, la ficción alcanza e incluso supera la realidad.

¹¹² DUBOIS, Phillippe. *El Acto Fotográfico: De la representación a la recepción*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1986, p.77.

¹¹³ CALLE, Sophie. *Double game*. Violette editions/D.A.P. London, 1999. p.140.



R O O M 2 9

Saturday February 25, 1981. 10:15 a.m. I go into room 29. The twin beds have been slept in. On the table, some leftovers in a plate, two glasses, a bottle of water, some Diana cigarette butts in the ashtray. It seems to me at first that the room has been vacated. Then I notice a pair of tennis shoes sticking out from under the wardrobe and a white cap with a Sergio label hanging on the coat-rack. In the bathroom, two toothbrushes: a new one, red, still in its package, the other one yellow, in a blue plastic case, an Italian toothpaste, a big white

sponge. Nothing else. I open the wardrobe. Inside I find a large closed suitcase, a handbag, a small suitcase, a plastic bag containing two pairs of slippers (size 36 and 41), two yellow sweaters and, lying on the suitcase, a small hard cover notebook with the inscription: "Riserva de matrimonio" (Wedding souvenir). I leaf through it, very moved: C.S. born in Pisa in 1958 and F.C. born in Pisa in 1957 were married on February 26, 1981 at eleven o'clock in Cascavalla. My first couple on a honeymoon. In the handbag I find some cigarettes and

a white handkerchief, in the small suitcase some toilet articles. And in the bigger suitcase, a large white towel, a white sheet, a pair of white panties, a white embroidered slip, a pair of black socks. I clean the room, make the bed. Lifting the sheets, I find their two pajamas, a white one with small red and blue flowers, the other in blue flannelette, and a long black hair.

Sunday March 1: 9:30a.m. They have gone. I clean up the room.



L'Hotel, Room 29, Sophie Calle, 1983.

Leviatán, una novela de Paul Auster, es un fuerte ejemplo de esa situación, donde el personaje principal, Maria Turner, está inspirado en Sophie, en la que el autor toma aspectos y trabajos de su vida. Auster se inspiró en la artista para su personaje, y añadió nuevos experimentos que Sophie se encargaría más tarde de llevar a la práctica, resultando difícil discernir cuánto de Sophie había en Maria y cuánto de Maria hay en Sophie. Sophie se fue a vivir a Nueva York como María, y después se plegó a las "instrucciones personales para Sophie Calle para mejorar la vida en Nueva York", redactadas por Auster a petición suya (Gotham Handbok, 1994), con la intención de fundir por completo la ficción y la realidad¹¹⁴.

Si cabía al hombre del siglo XIX el uso más instrumental y fijo del signo fotográfico, cabe al hombre contemporáneo trabajar el dispositivo en una dimensión más libre, volátil e inmaterial. Partiendo de procedimientos como los de apropiación, construcción y reconstrucción de la fotografía, los artistas alteran su significado, contestan la propia información de la imagen, simulando, recodificando, subvirtiendo su apariencia y contenido. Ponen a prueba la creencia de que la fotografía es una evidencia, cuestionando su relación con el realismo y la realidad de manera provocativa, como demuestran tan ingeniosamente las obras de Antoni Muntadas, Graciela Sacco, Chema Madoz, Rosângela Rennó, Sophie Calle y tantos otros artistas que trabajan en esta línea.

La más reciente "invasión" de información se traduce en la opresora tecnología de los aparatos y programas cada vez más sofisticados de tratamiento de la imagen, de retoques. Procesos que se han convertido en parte integrante de la práctica fotográfica. Cualquiera tiene los instrumentos para hacerlo, lo que ha causado la desmitificación del proceso tornando el contenido de las imágenes cada vez más sospechoso. Todo es verdadero y falso a la vez, tanto la imagen como la información que se añade a ella puede cambiar la naturaleza de la verdad. Lo cual impone un nuevo protocolo de relación con la imagen y los sistemas de transmisión de conocimiento, que tiende tanto a reposicionar las funciones sociales de las tecnologías productoras de imágenes, como a

¹¹⁴ CALLE, Sophie. *Double game*. Violette editions/D.A.P. London, 1999.

redefinir la noción de lo real. En el campo del arte, ese cambio de valores, implica una nueva relación de los artistas con los medios. Fontcuberta describe el momento: "una tierra de nadie que propicia para el artista responsable el sol demiurgo y le alienta a sembrar dudas, destruir certezas, aniquilar convicciones para a partir del caos, edificar una sensibilidad y un pensamiento nuevo"¹¹⁵. La fotografía aliada al arte, heredera de la subversión dadaísta y la fantasía surrealista, propone un nuevo proyecto visual de búsquedas sensoriales, perceptuales y conceptuales ligadas a la recepción, a la vida cotidiana y otros múltiples aspectos del mundo contemporáneo. La recepción y el punto de vista subjetivo del espectador pasan a ser de gran importancia en estos nuevos procedimientos artísticos y su participación, esencial en la constitución de la obra. La mirada del espectador más atento recrea siempre la significación de una imagen, de una obra.

Como respuesta natural a esa tendencia tecnócrata, hemos podido apreciar en parte de las producciones artísticas actuales envolviendo la fotografía, una sensación que nos remite a una vuelta a los orígenes, sobre todo en lo que se refiere a la técnica. Cada vez más vemos emplear aparatos 'vintage' y procedimientos analógicos. Podemos observar ese comportamiento en distintas formas de expresión en la actualidad – la moda, la música, el cine, el diseño – lo que denota un común sentimiento nostálgico. Por un lado, la búsqueda de documentación por procedimientos que poco a poco se han vuelto obsoletos y por lo tanto relegados al olvido, pero que reemplazados en medio del contexto actual sirven para construir el discurso. Debido a las verdaderas capacidades expresivas de estos soportes, que de alguna forma introducen nuevos efectos y lecturas en el mundo del arte contemporáneo.

¹¹⁵ FONTCUBERTA, Joan: *El beso de judas. Fotografía y Verdad*. Ediciones Gustavo Gili. Barcelona, 1997, p. 161.

CE FILM EST L'HISTOIRE D'UNE IMAGE



Pantallas sensibles, Alain Fleisher, 1998.

2. Hacia lo CINEMATOGRAFICO

2.1. LAS RELACIONES ENTRE FOTOGRAFÍA Y CINE - la imagen - movimiento

Se puede decir que desde el principio, la fotografía así como el cine han asumido una gran diversidad de formas y usos, sea en la ciencia o en el periodismo, como hemos podido observar hasta aquí. Sin embargo, de sus estrechos vínculos con el arte resultaron y siguen desarrollando experiencias fascinantes. Partiendo de la evolución de la fotografía en este entramado de cuestiones históricas y estéticas, intentaremos abordar algunos aspectos relacionados con el cine, asociados a la inmaterialidad de la imagen proyectada y a la práctica y los signos que envuelven el proceso cinematográfico. Veremos en el transcurrir de este capítulo que dichas prácticas han sido adoptadas por la fotografía y utilizadas ampliamente en el mundo de las artes visuales.

En la relación entre la fotografía y el cine, se puede afirmar que entre ellos existe una proximidad nueva y antigua a la vez, que se debe tanto a la pasión común del ver, cuanto a los modos comparables de abordar los componentes de la imagen. De la misma forma que la fotografía interfiere y modifica la evolución de la pintura, el cine elevaría la fotografía a una nueva categoría con la incorporación del movimiento. Esa relación familiar entre dos artes de la imagen, durante más de un siglo ha trazado una ruptura en los hábitos perceptivos y conceptuales, en la sociedad y principalmente en el ámbito del arte. Esta conquista, sin embargo, no significa únicamente que la fotografía y el cine se consoliden como arte, sino que la propia naturaleza y función del arte salen esencialmente modificadas a causa de estas. Philippe Dubois evidencia que el cine está contaminado por todas las categorías del arte y por lo tanto está destinado a contaminarlas, debido a su admirable capacidad de adherir a materiales y superficies improbables¹¹⁶. Una de sus peculiares características, la proyección, ha podido proporcionar infinitas posibilidades de jugar con los espacios, creando ambientes tan fantásticos como la propia proyección de la película del cine. La experiencia del movimiento o la imagen

¹¹⁶ DUBOIS, Philippe. *Le cinema d'exposition*. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC/Brasil, 2013. Conferencia pronunciada el día 02-04-2013.

en movimiento, al salir de la sala de cine adquiere diferentes modalidades de ilusión, entre movimiento y tiempo, difiriendo poéticamente de la noción real del tiempo.

No será nuestra intención hablar del desarrollo histórico del cine, ni de sus teorías conflictivas, a menudo semejantes a las enfrentadas por la fotografía. Aunque esta haya surgido antes, entró en el campo del arte mucho más tarde que el cine. Lo que trataremos aquí es pensar la fotografía y elementos particulares del cine en el campo del arte contemporáneo, donde están presentes el tiempo y el espacio de una manera pura y conscientemente abstracta. Para eso, nos parece importante llevar a cabo un análisis previo de algunas características físicas y esenciales de ambos los *medios* - puesto que hay más aspectos que les unen más que les separan, y amplían de manera recíproca sus capacidades.

Muchos de los autores que investigaron sobre la fotografía, no dejaron de hacer comparaciones entre ésta y el cine. Roland Barthes, en *La cámara lúcida* se refiere al cine como un simple proveedor de ilusiones, y a la fotografía como instauradora de una busca de la alucinación¹¹⁷. La "ilusión" del cine a la cual se refiere Barthes se debe, en parte, a su mecanismo de proyección. Su imagen se "materializa" a través del reflejo en la pantalla durante la proyección, mientras que la fotografía tiene como fin, en el propio registro de la luz. Indudablemente la diferencia entre estos dos *medios* consiste en esta ilusión, efecto o fenómeno óptico, que es el movimiento. De hecho, resulta imposible disociar fotografía y cine. Ambos tienen sus antecedentes en la cámara oscura y la linterna mágica¹¹⁸, que proyectaban imágenes y sombras sobre una pantalla. Sin embargo, sabemos que el cine se desarrolló de la

¹¹⁷ Barthes define Fotografía como una nueva forma de alucinación, falsa a nivel de la percepción, pero verdadera a nivel del tiempo. (...) "La fotografía puede ser un arte: cuando no hay en ella ya demencia alguna, cuando su noema es olvidado, y por consiguiente su esencia no actúa más sobre mí. El Cine participa de esta domesticación de la Fotografía (por lo menos el cine de ficción, el que se dice el séptimo arte); un film puede ser demente por artificio, presentar los signos culturales de la locura, pero nunca lo es por propia naturaleza. Es una ilusión, su visión es meditativa". (BARTHES; Roland. *La cámara lucida*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1989.p. 175).

¹¹⁸ La linterna mágica es un aparato óptico, precursor del cinematógrafo. Se basaba en el diseño de la cámara oscura, la cual recibía imágenes del exterior haciéndolas visibles en el interior de la misma, invirtiendo este proceso, y proyectando las imágenes hacia el exterior.

unión de la fotografía con el fenómeno conocido como *persistencia de la visión*¹¹⁹, utilizado para crear una simulación óptica de movimientos. Podríamos incluso afirmar que el cine es resultado de la combinación entre la lentitud del proceso visual y del movimiento rápido de una serie de fotogramas impresos sobre una cinta, proyectados a través de un dispositivo. De ser así, podemos concluir que cada película que vemos y su consecuente sensación de movimiento es una ilusión óptica.

Philippe Dubois, defiende que el cine y la fotografía poseen una "temporalidad de *golpe por golpe*, del instante, del olvido, un tiempo sin antecedente ni posteridad, un tiempo de singularidad en que cada toma se establece, un tiempo de la pulsación temporal misma, una memoria desligada (...)"¹²⁰. Nos parece acertado que también bajo ese análisis del referido autor, fotografía y cine coinciden. Sin embargo, la fotografía detiene el movimiento, o sea, el acontecimiento y el instante captado por ella es paradójico, como un fragmento de tiempo separado del tiempo real y naturalmente evolutivo, pasando a inscribirse en una duración que crea una nueva temporalidad. Consecuentemente también tiene su duración infinita, aunque sea en su inmovilidad. De esa manera, el instante pasa a ser eterno y el corte temporal que implica el acto fotográfico se firma como una transición que va de un tiempo evolutivo a un tiempo fijado. Esta inscripción en la duración le conduce "del mundo de los vivos hacia el reino de los muertos"¹²¹, como declara Dubois.

¹¹⁹ "La *persistencia de la visión* o *persistencia de las impresiones retinianas*, es un principio establecido por el físico Joseph Plateau que consiste en una "imperfección" del ojo que provoca que la imagen se grabe en la retina durante una fracción de segundo después de que fue vista. Un ejemplo común es cuando alguien nos toma una foto, ya que segundos después seguimos viendo el puntito blanco del flash. Cuando la luz es intensa el proceso es mayor, por eso las salas de cine están a oscuras, la retina se adapta a la oscuridad y la luminosidad de la pantalla hace que la persistencia aumente".

(en: http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/luces_de_la_ciudad/Memorias/cine/persistencia.htm - Fecha de consulta: 04/05/2012).

¹²⁰ DUBOIS, Philippe: *El acto Fotográfico: de la representación a la recepción*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1994, p.146.

¹²¹ Para Dubois el acto fotográfico implica no sólo un gesto de corte en la continuidad de lo real sino también da idea de un pasaje, de un salto irreductible. ...(...) "al cortar, hace pasar del otro lado (de la tajada): de un tiempo evolutivo a uno fijado, del instante a la perpetuación, del movimiento a la inmovilidad, del mundo de los vivos al reino de los muertos, de la luz a las tinieblas, de la carne a la piedra". (en: DUBOIS, Philippe: *El acto Fotográfico: de la representación a la recepción*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1994, p 155).

Barthes cree que es justamente esta “retención” o “inscripción en la duración” que causa el asombro o la “alucinación” que la fotografía produce. En el cine, su material es también fotográfico, sin embargo posee el dispositivo de proyección que le confiere movimiento, y la foto, según Barthes, no posee esta “completud”:

“presa en un fluir, la foto es empujada, estirada sin cesar hacia otras vistas: sin duda hay siempre en el cine un referente fotográfico. Pero dicho referente se escurre, no reivindica su realidad, no protesta por su antigua existencia; no se agarra a mí: no es ningún espectro. Al igual que el mundo real, el mundo fílmico se encuentra sostenido por la presunción de “que la experiencia seguirá transcurriendo constantemente en el mismo estilo constitutivo”; mientras que la fotografía rompe con el “estilo constitutivo” (y de ahí el asombro que produce); no hay futuro en ella (de ahí su patetismo, su melancolía); nada de protensión en ella, mientras que el cine es de por sí protensivo y por ello en modo alguno melancólico. (¿Qué es, pues, el cine entonces? Pues bien, el cine es simplemente “normal” como la vida). Inmóvil, la fotografía vuelve de la presentación hacia la retención”¹²².

Se analizamos el cine en relación a su aspecto “fotográfico”, no caso la película - diapositiva, negativo o fotograma - es de naturaleza matérica. Para Dubois, son “imágenes-materia, objetos reales, tangibles, tocables, palpables como una fotografía”¹²³. En realidad, el fotograma transita entre la película como realidad temporal y la fotografía como realidad espacial. Es este el punto exacto del pasaje entre cine y fotografía, y la ruptura de los límites entre estos dos territorios. Límite entre fotografía y cine, entre visible e invisible, entre material e inmaterial.

Efectivamente, la fotografía abarca cuestiones y conceptos tangibles, como la materia, los medios instrumentales, los lenguajes, y por otro lado, conceptos no concretos como la percepción, la memoria, el espacio-tiempo. El cine tiene otros elementos que lo componen y que le dan significado, tiene otra duración,

¹²² BARTHES; Roland. *La cámara lucida*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1989. pp.138-139.

¹²³ DUBOIS, Philippe. “Efeito filme: figuras, matérias e formas do cinema na fotografia”. (en: SANTOS, Alexandre e Maria Ivone dos, Org. *A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Editora da UFRGS, Porto Alegre, 2004, p. 234).

que deviene del movimiento y de su mecanismo de proyección. En el movimiento, por su vez, se inscribe la narrativa, que propone un "tiempo" ficticio, elástico. Lo que es importante subrayar es que la imagen fija (fotografía), en contrapunto, tiene los efectos de movimiento y tiempo inscritos¹²⁴, que interrogan y proponen una meditación sobre la percepción de las imágenes, puesto que están ahí retenidos. Frente a la fotografía, una imagen "congelada", fija - el espectador tiene un tiempo, teóricamente "infinito", según Barthes: el tiempo de la contemplación, el tiempo de acrecentar algo a la imagen¹²⁵. En este intervalo, el sujeto selecciona elementos, organiza y los integra en su propio movimiento. La luminosidad de la imagen va en dirección al sujeto. Barthes cree que en el cine esto no es posible por la secuencialidad de las imágenes, que pasan muy rápidamente delante de los ojos, impidiendo su contemplación. Podemos concordar parcialmente con esa declaración, siendo que existen cantidad de películas de autor donde el espectador tiene su tiempo de apreciación. Es el caso de las películas de Béla Tarr o de Win Wenders, donde el movimiento de las imágenes es muchas veces casi imperceptible y nos da la sensación de estar más bien delante de una fotografía que a una proyección de cine.

Sin duda el movimiento confiere al cine la continuidad y la narrativa, acrecentándole una dinámica y una densidad explícitamente imaginarias. La representación del desplazamiento se muestra en su propio desarrollo, en la ilusión de la continuidad (fotogramas proyectados 24 veces por segundo), es decir, se inscribe en el movimiento y está tomado en la duración, manipulando intencionalmente tanto el tiempo como el espacio. Entretanto no se puede olvidar, como ya constatamos, que este movimiento, pues, es una ilusión, no existe en este tiempo. Esa ilusión es resultado de la suma de los diferentes momentos de inmovilidad que, en una falsa síntesis, ponen continuidad en los instantes de no-movimiento. Según el filósofo francés Henri Bergson, cuando el cine reconstituye ese movimiento a través de los cortes inmóviles, no hace más que lo que desde siempre hizo nuestra percepción natural:

¹²⁴ El fragmento aislado de la realidad haz con que la imagen abandone el tiempo evolutivo, real y la foto pasa a adquirir una nueva temporalidad, igualmente infinita, pero en su inmovilidad. El movimiento y el tiempo están inscritos en la superficie matérica de la fotografía.

¹²⁵ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1989. pp. 94-95.

“Tomamos vistas casi instantáneas sobre la realidad que pasa, y, como ellas son características de esa realidad, nos basta con ensartarlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme, invisible, situado al fondo del aparato del conocimiento...*La percepción, la intelección, el lenguaje* proceden en general así. Se trate de pensar el devenir, o de expresarlo, o incluso percibirlo, no hacemos otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior”¹²⁶

La reflexión desarrollada por Bergson nos advierte que la sensación provocada por el cine, jugando en parte con nuestra percepción, amplía la capacidad de la propia fotografía para entrar en los circuitos de arte. Consecuentemente ese desplazamiento de la pantalla del cine y de las salas de proyección hacia los museos y galerías le permite arriesgarse en un campo de infinitas posibilidades. Son componentes de un contexto que sugieren que el concepto del *medio* se actualiza y se expande más allá del medio puro, de manera inestable y en constante transformación, como veremos en las obras de los artistas aquí presentados. Efectivamente, el espacio de relación entre lo fotográfico y lo cinematográfico como un producto artístico y cultural, juega con el tiempo, con el flujo temporal en la realización y en la percepción de una imagen, pero también lo hace con la formulación del pasado y principalmente desafía la visión del espectador en el presente. Fundamentados en esas cuestiones, es cierto que el movimiento ha influido de manera radical en toda la producción artística, tanto en la cuestión de registro de acciones como en la propia concepción de las obras de arte.

¹²⁶ Henri Bergson cit. en: DELEUZE; Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine 1*. Ediciones Paidós Ibérica, 1985, p.14.

2.2. LUZ, PROYECCIÓN, ILUSIÓN – de la inmaterialidad de la imagen

La fotografía es un impulso melancólico, aquel en el que
se expresa la certidumbre de la insuperable fugacidad de todo.
La fotografía no es sólo lenguaje, sino, a la vez y contra ello, escritura, huella.
La fotografía revela la sustancia movediza e inaprensible de lo que es.

José Luis Brea

Hemos visto al comienzo de esta investigación que la luz es la esencia de la fotografía, que no es más que la inscripción de ésta, fijada en un soporte material. Así también lo es para el cine, que además de necesitarla para inscribir la imagen en una cinta, la necesita para su posterior visualización a través de la proyección. La proyección también es algo esencial para los dos *medios*, que tienen sus orígenes y antecedentes en procesos que envuelven proyectores elementales y linternas mágicas, entre otras experiencias relacionadas con la luz.

Para profundizar en la inmaterialidad a través de la proyección y de los elementos que componen la imagen del cine, es importante retomar las ideas del artista y escritor húngaro László Moholy-Nagy, debido al elemento principal que fundamenta su obra plástica y teórica: la luz. Para él, la luz es la matriz del arte, y puede ser aplicada tanto a la pintura y a la fotografía, como al cine, a la escenografía y al diseño. Según Moholy-Nagy, la fotografía es "manipulación de la luz" y la esencia del cine reside en las "relaciones de movimientos de proyecciones luminosas"¹²⁷. Si seguimos su línea argumental, de la creación libre con la luz, podemos decir que una imagen virtual generada por el mecanismo de la proyección es de naturaleza etérea. Es una imagen-percepción, una imagen-ilusión, reflejada en una pantalla y que en realidad no existe. Concluimos que la imagen-luz, es por lo tanto, tal cual el movimiento - una ilusión, por ser inaprensible durante la proyección.

¹²⁷ MOHOLY-NAGY, László: *Pintura fotografía cine*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.119.

Dubois dice que ésta es "ficticia, virtual, ilusoria, inaccesible, intocable, como un sueño"¹²⁸. La cuestión se remite a la memoria y a la imprecisión de sus imágenes. (Ese tema es de particular importancia para comprender el proceso de creación desarrollado en el trabajo visual de mi autoría, el que evocaremos paulatinamente en los próximos capítulos). Dubois sigue discutiendo sobre esta inmaterialidad y cree que la realidad objetual de una imagen material - que resulta visible - ya no existe en el cine y todavía menos en el video. La materia sería antes la imagen de la pintura; la fotografía sería un objeto-fetiché y el cine, una imagen-sueño.

Sin embargo, no podemos olvidar que el origen de la imagen-movimiento en el cine, es el fotograma, una imagen fija y tocable. Mientras tanto, si pensamos en la imagen electrónica de la televisión y del video - que también son imágenes-movimiento, podremos observar que ahí no existe una imagen fuente¹²⁹. En este caso, existe apenas un impulso eléctrico, y como señala Dubois, no hay nada para ver que sea material. La luz, en este caso desprende de la propia imagen y el video no tiene nada a ofrecer como unidad mínima visible¹³⁰. Todavía, la imagen del video tiene la posibilidad de ser exhibida tanto en una pantalla de televisión como proyectada, tal cual el cine. En último caso, la imagen adquiere el carácter inmaterial al transformarse en imagen-luz.

Tampoco es nuestra intención adentrarse en la historia del desarrollo tecnológico de las máquinas de captación, inscripción, visualización y transmisión de imágenes, sin embargo es interesante analizar algunos aspectos constituyentes de estos dispositivos, puesto que nos ayudarán a comprender formal y poéticamente la concepción de algunas obras de artistas citadas en esta investigación.

¹²⁸ DUBOIS, Philippe. "Efeito filme: figuras, matérias e formas do cinema na fotografia", (en: SANTOS, Alexandre e Maria Ivone dos, Org. *A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Editora da UFRGS, Porto Alegre, 2004, p. 233).

¹²⁹ Imagen fuente o matriz sería una imagen "materia" que permite la reproducción: el negativo en se tratando de la fotografía y el celuloide en el cine.

¹³⁰ Para Philippe Dubois, la imagen electrónica designa muchas cosas, pero nunca una imagen estabilizada: es solamente un proceso, un simple "impulso eléctrico codificado", una señal que no es visible como imagen y solo sirve para ser transmitida. "La imagen electrónica es una trama hecha de líneas y puntos y posee el *pixel* como unidad mínima, no existe por si sola como objeto". (en: DUBOIS, Philippe. *Cinema, video, Godard*. Cosac Naify, São Paulo, p. 53).

Evidentemente, el cine es la consecuencia de una presentación "directa" del tiempo, que genera el falso movimiento, lo que no ocurre con el video, por ejemplo. Que tiene un tiempo de grabación y reproducción más inmediato. Sin embargo, ésta imagen-tiempo directa no está en el presente, y tampoco es recuerdo, como la fotografía. Así que, por consiguiente, el carácter técnico del cine resulta aún más subversivo, puesto que entre la realidad y el espectador interpone un mecanismo (de la proyección), que no sólo reconstruye mediáticamente una realidad, sino que, al hacerlo, modifica sustancialmente la forma de mirar del propio espectador¹³¹. En relación al aspecto maquinista del cine, Dubois llama la atención al hecho de que un mecanismo de proyección, en este caso, no significa una pérdida del "aura", debate planteado por Walter Benjamin, sino que potencia su fuerza, y reivindicando el carácter singular del cine, señala:

"podemos considerar que la maquinaria cinematográfica es, en su conjunto, productora de imaginario (de ahí probablemente la ejemplar singularidad y la fuerza incomparable del cine). Su fuerza no reside solo en la dimensión tecnológica, sino primero y sobre todo en la simbólica: el cine es tanto una maquinación (máquina de pensamiento) como una maquinaria, tanto experiencia psíquica como fenómeno físico-perspectivo. Su maquinaria es no solo productora de imágenes como también generadora de afectos y dotada de un fantástico poder sobre el imaginario de los espectadores"¹³².

La máquina del cine introduce así el sujeto en la imagen. Factor primordial para entendernos las posibilidades estéticas surgidas a partir de su introducción en el terreno del arte contemporáneo. Sin duda, el cine y la fotografía han evolucionado tanto técnicamente como conceptualmente, experimentando a la vez una serie de cambios y posibilidades de desplazamientos en el campo de las artes visuales (donde el video también se introduce de manera contundente) - rompiendo con la forma institucionalizada de presentación - lo que los críticos han denominado "cine de exposición"¹³³.

¹³¹ DUBOIS, Philippe. *Movimentos improváveis. O efeito cinema na arte contemporânea*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2003. (catálogo de la exposición).

¹³² DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Cosac Naify, São Paulo, p. 44.

¹³³ "Cine de exposición" designa un conjunto de propuestas de artistas que buscan utilizar el "material" film en su obra plástica, o inventar formas de presentación inspiradas (o que hacen acordar) los efectos o las formas cinematográficas...(...) todavía tendiendo a subvertir el ritual tradicional de recepción de la película

2.3. “EFECTO CINE” EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

La migración de la imagen fuera de las salas de proyección y su instalación en los museos, galerías y espacios menos convencionales, es cada vez más corriente en el territorio del arte contemporáneo. El movimiento, la luz y sus efectos han determinado nuevos conceptos de exposición del arte, nuevos horizontes de lenguaje y nuevas posturas por parte del público. Es fácil observar que la fotografía contemporánea, en una de sus vertientes está “tocada” por el modelo cinematográfico, fascinada por los efectos del cine, el dispositivo de proyección y la pantalla. La fusión del cine con el arte contemporáneo suele darse por un lado en una vertiente que privilegia el tiempo sobre el espacio, o al revés, el espacio sobre el tiempo, siendo que este último viene al encuentro de nuestra investigación, al recuperar el valor estético de las imágenes, liberándolas de toda narrativa.

Como soporte de esta afirmación es notorio lo que observa el crítico y curador Rodrigo Alonso cuando, al referirse a la expansión de la imagen proyectada en los museos, dice que:

“la desconstrucción de la imagen fílmica no se iba a producir ni en las salas cinematográficas ni en las salas de estar familiares, sino en espacios donde aquella continuaba siendo extranjera: museos y galerías de arte.”¹³⁴

Es importante mencionar que ésta relación/evolución se hizo posible por medio de experimentos y reflexiones de artistas como Moholy-Nagy, que ya en los años veinte cuestionaba de qué manera los artistas podrían apropiarse del cine. Creía que para reeducar la percepción se debería acabar con el cine tradicional y pasar a concebirlo a través de sus elementos esenciales, según él, las tensiones de la forma, las relaciones entre lo claro y lo oscuro, el movimiento y el ritmo, en función de la narración, de conllevar una historia. Le gustaba decir que había que “eliminar la “forma-cuadro” y la narración, sólo

(sala oscura, espectador sentado en su silla, duración padrón impuesta etc.) (en: DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Cosac Naify, São Paulo, p. 28).

¹³⁴ ALONSO, Rodrigo, “Fuera de las formas del cine: experiencia de cine expandido en Argentina” (en: <http://www.roalonso.net/> - Fecha de consulta: 20/03/2013).

entonces sería posible un nuevo cine, cuyas tres determinaciones esenciales son reveladas: luz, movimiento y montaje”¹³⁵. Ese pensamiento fue desarrollado por los surrealistas como Man Ray, Marcel Duchamp y Fernando Léger, los que, utilizando el lenguaje cinematográfico experimentaron todas las posibilidades artísticas que el medio podría proporcionar. El cine hacía surgir un "tiempo otro" (donde se fusionan pasado, presente y futuro), densificando el espacio y permitiendo que todo se mueva: "El cine prolonga el gesto fotográfico hasta "darle vida" y genera una musicalidad (un ritmo visual) y una experiencia perceptiva de la duración mucho más intensa y completa”¹³⁶. Con la intención de obtener efectos ópticos, donde la importancia del cine se revela más perceptiva que la narrativa, la imagen fílmica viene a confirmar la posibilidad de aprehender el tiempo y el espacio de modo innovador. *Anemic Cinema*, cortometraje realizado por Duchamp, Man Ray y Marc Allégretes en 1926 es un ejemplo de que la práctica cinematográfica, y el propio espacio cinematográfico, surgen incluso como distintas posibilidades de experiencias ópticas y poéticas.



Anemic Cinema, Marcel Duchamp, Man Ray y Marc Allégretes , cortometraje, 1926.

¹³⁵ MOHOLY-NAGY, Lázló. *Pintura fotografía cine*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p.45.

¹³⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges, "Estrella de los tiempos, el flamenco en algunas imágenes surrealistas". Conferencia inaugural del seminario "Flamenco, un arte popular moderno". Sevilla, 2006.

No podríamos aquí dejar de hablar del artista granadino Val del Omar, también perteneciente a esa generación que creyó en el cine como un arte antes que como un entretenimiento para las masas. Él es responsable por las experiencias más vanguardistas en el campo de la imagen, y principalmente del cine, en España. Creador de nuevas técnicas de producción, concepción y exposición de imágenes, formuló muchos conceptos que expandieron la idea del cine, como el de "visión-táctil"¹³⁷ y el "desbordamiento apanorámico de la imagen"¹³⁸, que llevaba la imagen fuera de los límites de la pantalla. Su concepto de cine iba más allá de lo que se entiende por cine, incluso hoy en día. Para Val del Omar,

"La máquina de cine es sólo un artefacto, un instrumento que puede vitalizar y matar. A su carlinga de mando, socialmente, sólo debe ser permitido el acceso al auténtico poeta humano que, movido por un arrebatador amor al prójimo, se disponga heroicamente a conducir este nuevo ingenio capaz de hacer al hombre, con cotidiana atadura a una noria, vislumbrar el infinito."¹³⁹

Mediante las siglas PLAT desarrolló el concepto totalizador "Picto-Lumínica-Audio-Táctil"¹⁴⁰, experiencias que iban más allá de los mecanismos fotográficos y cinematográficos, explorando técnicas como las del "sonido diafónico"¹⁴¹ entrando en terrenos que incluyen la electroacústica, la radio, la

¹³⁷ "Visión-táctil" o "tactilvisión" - técnica basada en una iluminación parpadeante, consistente en un programa de efectos pulsatorios con regulación independiente en cada butaca del espectador. Val del Omar concibe la *tactilvisión* como un tratamiento "cubista" de la iluminación. La luz como "vibración, palpitación, latido, diferencia, desnivel"... "Hay que convertir las distintas luces que inciden en una escena, en distintos pinceles palpitanes, en dedos, en yemas de los dedos, sensibles a las superficies que palpan." (en: BONET, Eugeni. Amar: Arder Candescentes cenizas de José Val del Omar) p. 9. www.valdelomar.com

¹³⁸ El principio del "desbordamiento *apanorámico* de la imagen" consiste en una doble proyección concéntrica de imágenes, para la que al parecer utilizaba diferentes dispositivos. Entre ellos, un juego de lentes especiales que se acoplaban al proyector o proyectores. (De hecho, según él, ambas imágenes podían estar contenidas en la misma copia, utilizando uno de los formatos de película que había desarrollado, aunque parece que recurría más bien a otros dispositivos más rudimentarios.) La primera imagen se proyecta normalmente sobre la pantalla propiamente dicha, siendo enmarcada por la segunda imagen, de tamaño cuatro veces mayor y en proyección que se desborda por techo, paredes y suelo de la sala (y, por tanto, sobre el patio de butacas y los espectadores mismos). (en: BONET, Eugeni. Amar: Arder Candescentes cenizas de José Val del Omar, p.5) www.valdelomar.com

¹³⁹ BONET, Eugeni. Amar: Arder Candescentes cenizas de José Val del Omar) www.valdelomar.com

¹⁴⁰ "Picto-Lumínica-Audio-Táctil" – significado de la sigla PLAT y que daba nombre a su laboratorio en Madrid, desde 1977.

¹⁴¹ "Sonido diafónico" calificado por Val del Omar como "superrealismo sonoro de superior potencia

televisión y también las aplicaciones educativas de los medios audiovisuales. Todo eso lo aplicaría en su "Tríptico Elemental de España", una película iniciada en 1952 y sólo concluida póstumamente. Sus técnicas cinematográficas se basaban en una iluminación pulsatoria, parpadeante, utilizando filtros de colores o bien detalles de imágenes hasta tornarlas abstractas. Se refería a esas creaciones como *cinografías libres, documentales abstractos* o simplemente *elementales*.

Val del Omar dedicó gran parte de su tiempo a la exploración tecnológica, inventando cantidad de dispositivos ópticos, mecánicos y electrónicos para expresar su inquietud durante la dictadura de Franco y en un contexto tan poco propicio para el experimentalismo¹⁴². Su peculiar visión cinematográfica, le llevó a crear el mecanismo que denominaba *truca*: una máquina de procesar y componer imágenes, donde las distintas fuentes convergen en una pantalla de retroproyección para ser tomadas por una cámara, indistintamente de cine o video. Además de probar con el super-8, el 35 mm, también trabajaba con transparencias (diapositivas convencionales y vidrios) con los que imprimía dinamismo y otros efectos cinemáticos a unas imágenes fotográficas o creadas manualmente con materiales como pigmento, pequeños objetos o residuos diversos.

"Esos efectos de expansión óptica extrafoveal no exigen un determinado modo de caer sobre una superficie lisa o acromática, ni tienen necesidad de tener foco ni nitidez. Tal imagen tampoco tiene que ser forzosamente continuidad física de aquella impresa para la zona foveal. [...] A nuestro juicio, constituye una zona puente entre espectáculo y espectador, y sus efectos proceden de imágenes abstractas y movimientos subjetivos; queriendo decir con esto que la dinámica de estos reflejos de desbordamiento y su cromatismo serán factores importantes para la participación del espectador en el espectáculo."¹⁴³

emotiva", se basa en la utilización de dos canales de sonido (doble pista sobre la película), excepto que, a diferencia de la estereofonía convencional, se bifurcan acústicamente en campo y contracampo –"sonidos en oposición y choque"– por la *espacialización* del sonido y la disposición de los altavoces: unos detrás de la pantalla y otros detrás del público espectador (o incluso, según algunos testimonios, bajo las mismas butacas). (en: BONET, Eugeni. *Amar: Arder Candentes cenizas de José Val del Omar*) p.5 www.valdelomar.com

¹⁴² OMAR, Val del. *Desbordamiento de Val del Omar*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Centro José Guerrero/ Diputación de Granada. 2010.

¹⁴³ BONET, Eugeni. *Amar: Arder Candentes cenizas de José Val del Omar*. 1982 (rev. 2000) p.5 www.valdelomar.com



Ejemplo del *desbordamiento apanorámico*, José Val del Omar. *Aguaspejo granadino*. Película, 1953-'58

En su concepción, la proyección sería entonces un acontecimiento bajo la noción de *espectáculo total*, sugeridas en notas que dejó escritas con versiones y reconfiguraciones para la exposición de sus experimentos y películas. Este enfoque nos refuerza el concepto de que fotógrafo y cineasta son el producto de una relación simbiótica y que la confluencia de estas tendencias de las vanguardias hasta el *pop art*, el minimalismo, etc.; (también en el ámbito de la pintura y de la escultura hacia los nuevos medios), incluso las de comunicación masiva, dio origen a las primeras experiencias que integraron la imagen cinematográfica al espacio. Lo que el teórico Gene Youngblood ha denominado, en 1970 de "cine expandido"¹⁴⁴, uno de los antecedentes más importantes de las instalaciones espaciales de imágenes que iban a popularizar las vídeo instalaciones. El término "Cine de exposición" es hoy utilizado pelo filósofo Philippe Dubois - en oposición al "cine de

¹⁴⁴ YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema*. E. P. Dutton & cia, Nueva York, 1970. El cine expandido es un intento de crear un proceso de participación por parte del espectador a través da intensificación de los efectos perceptivos visuales y sonoros. Otros términos cuñados por la teoría crítica para abarcar esa "tradición" son lo ya antes citado "*cine de exposición*", además de "*cine móvil*", "*cine del futuro*", "*neurocine*". (En: ALZUGARAY, Paula. *Cinema expandido* (Cinema Sim – Narrativas e projeções/Itaú Cultural, São Paulo). Revista Istoé: Artes visuais, nº2035 5/11/2008). p. 103.

proyección” - dedicado a analizar la dimensión artística del cine y su relación con el arte contemporáneo. En lo que se refiere a los modos de utilizar el “efecto cine” en el arte, nos parece adecuado seguir los modelos que describe Philippe Dubois¹⁴⁵, distinguidos en tres diferentes ejemplos que traducen ese ‘efecto’: 1- Las instalaciones cinéticas y las proyecciones de imágenes que confrontan el dispositivo cinematográfico; 2- Las experiencias fotográficas que se elaboran a partir de imágenes cinematográficas 3- la fotografía de la pantalla de la televisión que casi siempre va acompañada de una reflexión crítica sobre la imagen de masas. Para comprender mejor esas distinciones, ejemplificaremos cada una con obras de artistas que consideramos relevantes en lo que se refiere al tema.

2.3.1. EXPERIENCIA DE CINE – Rosângela Rennó

En el primer caso, el de las proyecciones de imágenes que confrontan el dispositivo cinematográfico, un excelente ejemplo es la obra *Experiência de Cinema*¹⁴⁶ (*Experiencia de cine*), de la artista brasileña Rosângela Rennó. La artista trabaja especialmente en la obra el concepto de cine y hace referencia a los ilusionistas y creadores de la imagen en movimiento. Sin embargo, no utiliza el movimiento de la imagen, sino de una pantalla volátil, traduciendo visualmente y conceptualmente toda la fugacidad de la luz y de la proyección, cuestiones de las cuales hablamos, remitiendo a los efectos del cine. Ésta obra consiste en la proyección intermitente de fotografías sobre una pantalla etérea, es decir, una cortina de humo que aparece sólo por espacio de unos segundos, deformando, distorsionando y dando cuerpo y movimiento a las imágenes estáticas. El humo y las imágenes aparecen y desaparecen simultáneamente, transmitiendo la sensación de que la imagen es producto de una materialidad efímera o de la cualidad casi inmaterial de la cortina.

¹⁴⁵ SANTOS, Alexandre e Maria Ivone dos, Org.: *A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Editora da UFRGS, Porto Alegre, 2004, p.230.

¹⁴⁶ *Experiência de Cinema*, Rosângela Rennó. Proyección fotográfica sobre cortina de humo. 2004/2005
4 DVD-Rs con 31 fotografías cada organizadas en temas de: Crimen; Guerra; Familia; Amor.

Experiência de cinema es un trabajo concebido como arqueología fílmica y alude principalmente a los primeros viajes de la imagen, producidos con proyectores elementales y con linternas mágicas¹⁴⁷ en los siglos XVI y XVII. La cortina volátil que se forma y se desvanece en segundos, se produce merced a un mecanismo conectado a una máquina de humo. La cortina de humo está sincronizada con una secuencia fotográfica conectada con un proyector de vídeo. Las imágenes son extraídas de álbumes familiares reunidos en distintos países, y están organizadas por temáticas de: crimen, guerra, familia y amor¹⁴⁸. El procedimiento de apropiación de imágenes, bien como la cuestión del archivo, son prácticas fundamentales en la obra de Rennó y que serán profundizadas más adelante. La obra provoca una reflexión honda acerca de la imagen-luz y de la materia, de la percepción y del espacio-tiempo relacionados con la duración. Otros infinitos conceptos y códigos visuales pueden ser apreciados en una instalación donde la esencia y la estética del cine son presentadas bajo los ojos de una artista visual.

¹⁴⁷ La linterna mágica es un aparato óptico, precursor del cinematógrafo. Se basaba en el diseño de la cámara oscura, la cual recibía imágenes del exterior haciéndolas visibles en el interior de la misma, invirtiendo este proceso y proyectando hacia el exterior.

¹⁴⁸ Catálogo de la *7ª Bienal do Mercosul: grito e escuta* / Artur Lescher ... [et al.]; tradução de Gabriela Petit ... [et al.]. – Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009. P.252.



Experiência de cinema, instalação, Rosângela Rennó, 2004.

2.3.2. PANTALLAS SENSIBLES – Alain Fleisher y Eric Rondepierre

La siguiente distinción que hace Philippe Dubois serían las experiencias fotográficas que se elaboran a partir de imágenes cinematográficas, sea transpositivándolas, manipulándolas o ampliándolas. Esas prácticas pueden ser vistas en la obra *Pantallas sensibles* del artista multimedia Alain Fleisher, o en los experimentos directos en el celuloide del francés Eric Rondepierre que se alimenta del cine como fuente, recortando, montando, estabilizando y modificando el flujo del movimiento.

Rondepierre explora los “ángulos muertos” del cine. Su intervención consiste en extraer fotogramas de filmes y recomponer en fotografías de gran formato. Con la inmovilización de un *still* (fotograma), a partir de la película del cine, el artista recorta, comprime y condensa lo que antes era dado a ver de forma continua y linear, confiriendo a la imagen aislada el estatuto total de la representación¹⁴⁹. Aquí, Rondepierre recupera el material fotográfico del cine, trabajando con la película, esta “imagen-matéria”, aislándola de su contexto secuencial y quitándole toda su posibilidad de movimiento. Sumergió en cinematecas de toda Europa en busca de rollos olvidados y en mal estado de conservación, con el fin de seleccionar determinados fotogramas que posteriormente fotografiaba y aumentaba hasta más de un metro de anchura. Reunió así un conjunto de imágenes que habrían pasado completamente desapercibidas durante una proyección normal de 24 imágenes por segundo, pero que así, aisladas e individualizadas, y sin ningún tipo de manipulación –a excepción de la ampliación- cobran un sentido nuevo¹⁵⁰. Las series *Précis de décomposition*, *Moires* y *Les trente de étreintes*, permiten observar fotogramas que han sufrido procesos degenerativos o cicatrices accidentales que proporcionan a las imágenes una atmósfera inquietante, absurda, o declaradamente siniestra¹⁵¹. Rondepierre devuelve las imágenes proyectadas a su materialidad, de tal modo que detiene y documenta el efecto devastador

¹⁴⁹ “Reflexio”. *Imagem Contemporânea na França*. Santander Cultural, Porto Alegre, 2009.

¹⁵⁰ SANTOS, Alexandre e Maria Ivone dos, Org.: *A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Editora da UFRGS, Porto Alegre, 2004, p.235.

¹⁵¹ Información retirada del site oficial de Eric Rondepierre:
http://www.ericrondepierre.com/pages/decomp_moires.html

del tiempo. A través de estas interferencias visuales, se produce la irrupción de lo matérico y lo imprevisible, la devolución de la imagen al terreno de la abstracción.



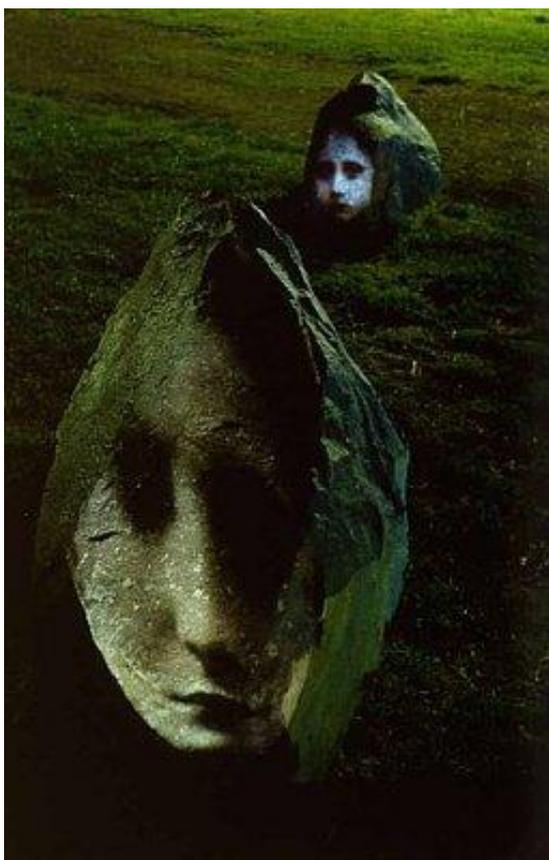
Le Trio (serie "Moirés"), Eric Rondepierre, R-3 sur aluminium, 1996-98.

Ya en la obra de Alain Fleischer, la preocupación es captar imágenes irreales o aspectos invisibles de la realidad, utilizando proyecciones, espejos y los efectos reflejos. Fleischer trabaja con el "rescate" de la percepción a través de la imagen-luz.

Esas características se aprecian en la serie de fotografías *Argenterie et autres reflets* (platería y otros reflejos, 1982-83) y *La nuit des visages* (1995) en las que el artista juega con diferentes niveles de percepción y hace algunas referencias a la fotografía surrealista. Fleischer cree que las teorías físicas y astrofísicas proponen fascinantes modelos para los creadores de imágenes que trabajan en torno a la luz. Hace una relación de los agujeros negros con su

trabajo, y se refiere a ellos como objetos sin imagen, pero que sí existen, dotados de una realidad física sin ambiente visible, del ser sin aparecer, de la materia sin luz¹⁵².

Este ambiente casi onírico indirectamente inspiró cantidad de sus experiencias con las imágenes luminosas en la fotografía y en el cine. Afirma que no utiliza la fotografía como medio para captar y fijar la realidad tangible, sino para fabricar imágenes que no se ven con los ojos, pero que son visibles sólo cuando la cámara las retrata¹⁵³. Su labor consiste en hacer reaparecer imágenes invisibles al ojo humano y en inventar dispositivos para explorarlas,



La nuit des visages (ciba chrome), Alain Fleischer. 1995.

tal como hizo Val de Omar. Al respecto, el artista expresa:

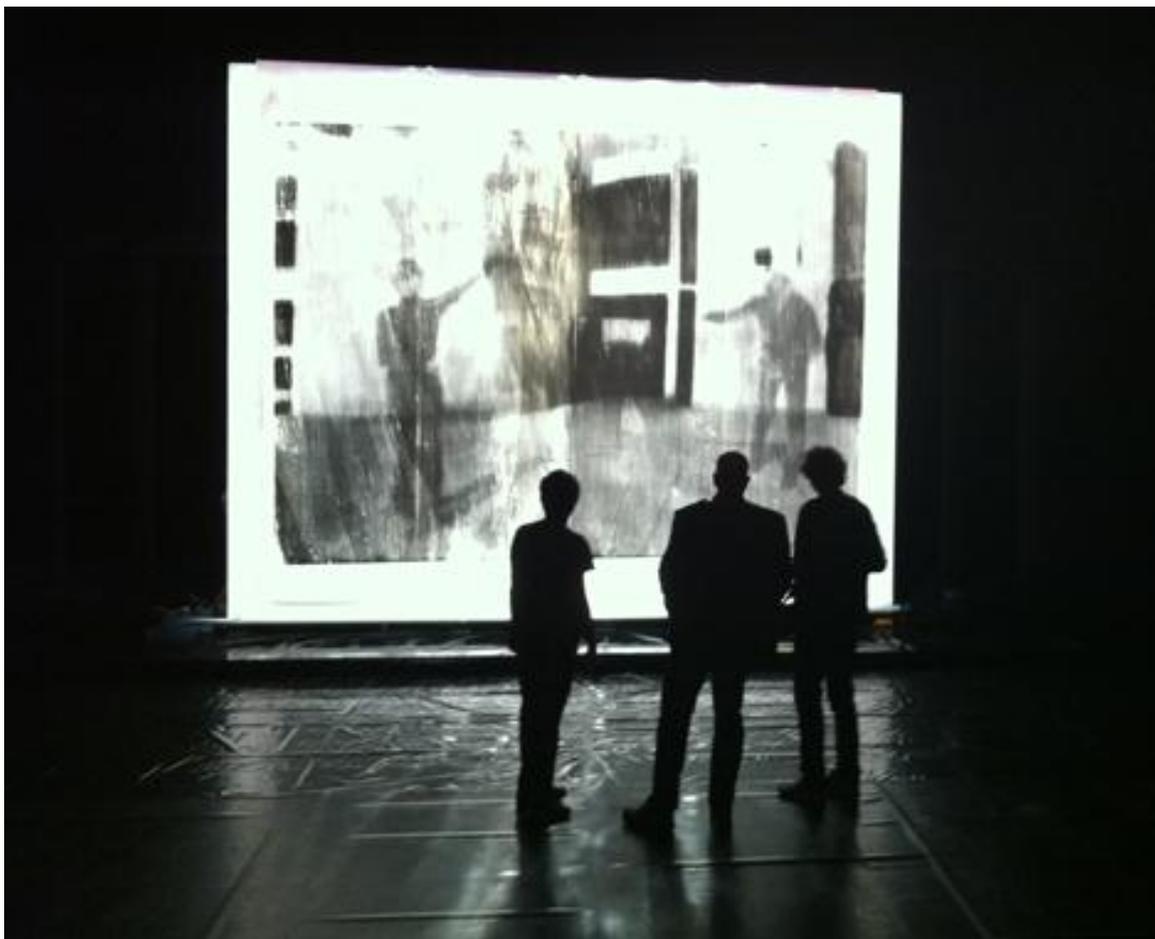
“Me gusta organizar la imagen, la luz, la composición, con personajes, con dispositivos bastante complejos, con espejos, con proyecciones. La fotografía es una manera de hacer reaparecer algo. Muchos fotógrafos han considerado que ese arte estaba relacionado con la muerte, con cosas pasadas. Es decir, siempre es una imagen de algo que fue, pero ya no está”¹⁵⁴.

Fleischer considera que la fotografía tiene un poder muy fuerte de reaparición y que es la primera imagen en la historia del arte que no queda pegada a la tela o la pared, que tiene el poder de ser proyectada. En este sentido, actúa en la interfaz de la fotografía y el cine, relacionando los dos *medios*.

¹⁵² VALENZUELA, Jaime Moreno. *Alain Fleischer presenta «El marco y el reflejo» en el Centro de la Imagen México*, 2007. Rancho Las Voces Revista de Arte y Cultura.

¹⁵³ *Ibidem*

¹⁵⁴ VALENZUELA, Jaime Moreno. *Alain Fleischer presenta «El marco y el reflejo» en el Centro de la Imagen México*, 2007. Rancho Las Voces Revista de Arte y Cultura.



Pantallas Sensibles, Alain Fleischer, fotografía revelada durante la proyección, 1998.

El ejemplo que ilustra este proceso particular puede verse en *Pantallas sensibles*¹⁵⁵ (1998), una de las propuestas más interesantes de Fleischer, donde articula estrechamente cine y fotografía, a través de una película que funciona como un negativo y la pantalla como un papel fotográfico. Durante dos meses el público asistía a la exhibición de una película a la vez que ésta se inscribía progresivamente en la pantalla. Dominique Baqué denominó el “acontecimiento” como un verdadero “*work-in-progress* animado”¹⁵⁶. Desde ese momento, el tiempo trabaja dentro del dispositivo: el tiempo de la proyección, tiempo de la revelación y tiempo de la contemplación. El público asiste a todas las etapas del proceso, en tiempo real, incluso a la progresiva emergencia de la imagen sobre la pantalla. En esta “acción” que envuelve la

¹⁵⁵ Resultado final de la obra son seis fotografías reveladas después de la proyección de un film en negativo de 16mm.

¹⁵⁶ BAQUÉ. Dominique. *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003. p. 201.

obra como un todo, la imagen fotográfica termina por romper su estigma de inmovilidad para reproducirse en el tiempo, en la duración, a través del movimiento y de las formas interactivas establecidas con el espectador.

2.3.3. CIDADES INVENTADAS

En la última de las tres vertientes relacionadas por Dubois, la que trata de la fotografía sobre pantalla de televisión - que casi siempre va acompañada de una reflexión crítica sobre las imágenes de masas, sobre la ideología que transmite el medio televisivo - se hace oportuno explicarla mediante la serie *Cidades Inventadas*¹⁵⁷, de mi autoría. Se trata de una serie de fotografías recogidas en imágenes de aparatos televisivos, que muestran fragmentos de ciudades: calles, puentes, casas, plazas; las que, encajadas en una poética subversiva, son imágenes casi abstractas, inventadas por un pretendido soñador urbano que revive en su imaginación todo aquello que el progreso ha anulado. La pantalla de la televisión aporta una textura, añadiendo a la imagen una capa de tiempo que remite a imágenes electrónicas a la vez que crea la sensación de un pasado que está inscrito en el futuro.

¹⁵⁷ *Cidades Inventadas*. Lela Martorano. Serie de fotografías captadas desde la pantalla de la televisión. Exposición realizada en el Museo Victor Meirelles, Florianópolis-SC/Brasil, 2005. (ver pp. 255-259).



Cidades Inventadas, fotografía en color. Lela Martorano, 2005

Roberto Moreira describe:

“Los trabajos que Lela nos presenta en esa exposición son una secuencia de imágenes producidas a partir del registro de videos televisivos. Esa sería la definición más directa cuanto al proceso de trabajo de la artista, que utiliza la fotografía como lenguaje, y no como categoría. Las fotografías en su conjunto revelan a la mirada, no la representación de la realidad, sino algunas sugerencias e interpretaciones de esa realidad posible. La imagen ampliada favorece al espectador la comprensión de lo que, en la primera mirada, es abstracto. En sus imágenes, Lela Martorano busca establecer en la revelación de la fotografía, algún recorrido entre un desvelamiento del paisaje y la alteración y manipulación de esa imagen. Esa manipulación y su proceso se refieren a la memoria o recuerdo de aquello que la mente proyecta en el campo de las ideas. Un poco sombría, por veces, las fotografías parecen emitir color-luz de sus superficies tal como la pantalla de la televisión y texturizadas por la reproducción del film, nos dan la impresión de que la mirada es la que revela la posibilidad de reproducción de las imágenes”.¹⁵⁸

De manera complementaria a estas tres apropiaciones del ‘efecto cine’ relatadas por Dubois, es importante añadir una cuarta: los fotógrafos que incorporan la narrativa cinematográfica en la fotografía. Un ejemplo representativo sería el de la artista Sophie Calle en algunos de sus trabajos

¹⁵⁸ MOREIRA, Roberto TRAPLEV. *Cidades inventadas*. Lela Martorano. Museu Victor Meirelles, 2005.



Grandpa Goes to Heaven, Duane Michals, 1989

como *L'Hotel*, donde crea sus propias historias basadas en las pertenencias dejadas por las personas en las habitaciones de un hotel, tal como observamos en el capítulo "verdad y ficción". Otro ejemplo pertinente es el del fotógrafo Duane Michals, que consciente de que la fotografía no refleja la realidad, decide llevarla a sus últimas consecuencias y convertirla en una rama de la literatura. Según él, "la memoria es un mirador desde el presente del que es imposible escapar a un pasado al que nunca se puede regresar"¹⁵⁹. Con inclinación a acercarse al tema de la muerte (asunto también relacionado con la fotografía), esa declaración viene al encuentro de nuestra investigación en relación a la memoria, que será profundizada en el capítulo 3 de esta investigación. Impulsado por eso y ayudado por la palabra, sitúa sus imágenes en el campo de la contemplación de la condición humana y las confiere un movimiento y una narrativa propia del cine.

Volviendo propiamente al cine como medio puro, es importante subrayar que la corriente de películas de autor, hubiera sido impensable sin la previa aparición de un *postcinema*¹⁶⁰, término utilizado por José Luis Brea para designar el impacto de los lenguajes de la televisión, la publicidad y el clip musical en el

¹⁵⁹ MICHALS, Duane. *Duane Michals*. London: Thames & Hudson, 2008.

¹⁶⁰ El *postcinema* surge por efecto del impacto de los lenguajes de la televisión, la publicidad y el clip musical en el propio discurso –en cierto sentido *postficcional*, *postdramático*– del cine. (En: BREA, José Luis en "Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: *postfotografía*, *postcinema*, *postmedia*" (en: Acción Paralela#5 <<http://www.acccpar.org/numero5/imagen.htm>> - Fecha de consulta: 15-07-2008).

discurso del cine. En esta confluencia, la imagen en movimiento y las estructuras narrativas tienen sus formas autónomas deconstruidas. De una manera o de otra, tanto la migración del foco de tiempo hacia el espacio que consiste en deshacerse de una narrativa y exponer el no-acontecimiento, tornando las obras mucho más atemporales, tanto la incorporación de la narrativa en el propio proceso de construcción de las imágenes, pueden ser contemplados en variados ámbitos de los procesos artísticos contemporáneos. Los fotógrafos así como cineastas y artistas que trabajan con la imagen en general, de cierta manera, investigan sobre la plasticidad "cinematográfica" partiendo de la fotografía y de los propios procesos y conceptos que la envuelven.

Dentro de esta cultura de experimentación interdisciplinar y multimedia, los artistas plantean proyectos cinemáticos de instalaciones multipantalla¹⁶¹, o de circuito cerrado, a través de estrategias desarrolladas para re-concebir la imagen como imagen-movimiento, como tiempo visual. Si enlazamos este comportamiento con lo que describe Gilles Deleuze en sus reflexiones sobre *imagen-movimiento* e *imagen-tiempo*, veremos como se vincula la noción de imagen no tanto a las derivaciones de la imagen óptica sino a la noción de imagen del pensamiento, pensamiento visual y sonoro respecto al tiempo y al movimiento, o pensamiento a través de imágenes y sonidos en constante transformación. Según Deleuze, cada época produce su imagen particular de pensamiento, por ello relaciona estos dobles conceptos con los momentos históricos, examinando cómo los cambios de la estructura cinemática han producido nuestra "cultura audiovisual" contemporánea¹⁶².

¹⁶¹ Instalaciones multipantallas son utilizadas diversas pantallas o dispositivos audiovisuales con posibilidad de interacción o simplemente con efecto estético.

¹⁶² DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Ed. Paidós, Barcelona, 1994, pp. 15-18.



Serie *Mar de Dentro*, video-objeto, Lela Martorano, 2012.

2.4. MÁQUINAS DE IMAGEN - El vídeo y sus contaminaciones

Como hemos podido comprobar hasta aquí, los *medios* produjeron una redefinición en las relaciones del individuo con la imagen lo que afectó profundamente el campo del arte. La incorporación de la historia de las prácticas artísticas producidas con el video se inicia con el desarrollo de los avances técnicos sucedidos por la invención de la fotografía en el siglo XIX. La introducción de la fotografía acabó siendo el medio representacional sobre lo cual los otros *medios* pudieron ser sometidos, distribuidos y analizados desde entonces. Hablar del vídeo en el arte, supone reflexionar sobre las dimensiones y efectos del audiovisual y las nuevas tecnologías de la imagen sobre la sociedad global, lo que resulta una tarea vasta y compleja. Según Rodrigo Alonso, desde su aparición el video ha sido considerado un instrumento para la memoria y para la transformación social. Aunque su potencial en este sentido parezca evidente, la sobresaturación de imágenes de nuestras sociedades relativiza su incidencia sobre el pensamiento y la reflexión actuales¹⁶³. Vamos a abordar tales reflexiones de manera breve para llegar a nuestra principal motivación que es observar cómo estas se insieren en las obras de determinados artistas contemporáneos. Las imágenes del video y del cine abordan el espacio-tiempo, los desplazamientos, las infiltraciones y los desvíos, que en situaciones fronterizas con otras disciplinas, tal como coloca Christine Mello¹⁶⁴ (en: "Extremidades do Vídeo"), expanden sus propias especificidades y contaminan las artes visuales.

Para reflexionar sobre la estética contemporánea es apropiado, según Rosalind Krauss, considerar el *medio* como factor agregado, tanto en la sociedad como en el campo general de la creación artística. El surgimiento de la fotografía propició cambios profundos en la sociedad y en el arte en general, el posterior desarrollo del cine y del video supuso cuestiones de igual importancia. No

¹⁶³ ALONSO, Rodrigo. *Retratando a la gente. Una Mirada al Video Brasileiro a través de VideoBrasil*. Publicado en: La Ferla, Jorge (comp). *Medios Audiovisuales: Ontología, Historia y Praxis*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC. 1999.

¹⁶⁴ Christine Mello es investigadora, crítica y curadora en el campo del arte y tecnología en Brasil. Su investigación en "Extremidades do vídeo" comprende el diálogo entre el video y las artes visuales. La visión de "extremidades" es utilizada en el sentido de comprender las acciones limítrofes del vídeo con el sistema del arte.

obstante, el video siempre se relacionó desde sus inicios con otros lenguajes, como la performance, la escultura y el cine y, naturalmente, también con los medios de comunicación de masa, como la televisión. El video es una práctica mediática que opera transformaciones en la producción imagética contemporánea y, a través de su proceso de descentralización y desplazamiento en dirección a los múltiples contextos de arte, sus potencialidades artísticas fueran ampliadas, creando espacio-tiempo múltiples y simultáneos¹⁶⁵. Para Philippe Dubois, el video es el acto mismo de mirar – del latín video – yo veo¹⁶⁶. Por lo tanto, según su interesante observación, sería posible decir que el video está presente en todos los otros artes de la imagen.

Para Moholy-Nagy, el arte es la conexión entre “aparatos funcionales y las sensaciones y percepciones que tienen el sujeto. Integración de lo desconocido al conocido”¹⁶⁷. Esa afirmación provoca una serie de cuestionamientos sobre los cuales ya hemos discutido anteriormente, más que todavía exigen un posicionamiento de los artistas frente a la tecnología. Moholy-Nagy insistía en la necesidad de una reeducación de los sentidos, preocupación que fue compartida por Flusser décadas más tarde, y que evidentemente vivió en una época más tecnicista. Él también creía que la verdadera tarea del arte (y la filosofía que la ampara teóricamente) sería revelarse en contra a la automatización, la cual genera una robotización¹⁶⁸ de la conciencia y de la sensibilidad, y re coloca las cuestiones de la libertad y la creatividad en el contexto de una sociedad cada vez más informatizada y cada vez más dependiente de la tecnología. Ambigüedades aparte, no se puede negar que la tecnología ha introducido un nuevo pensamiento visual en nuestra cultura y

¹⁶⁵ MELLO, Christine. *Extremidades do Vídeo*. Editora SENAC, São Paulo, 2005. p. 60.

¹⁶⁶ DUBOIS, Philippe. *Cinema, video, Godard, Cosac Naify*, São Paulo, 2004. p. 71.

¹⁶⁷ MOHOLY-NAGY, Lázló: *Pintura fotografia cine*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005. p.23.

¹⁶⁸ Para Flusser la invención del aparato fotográfico es responsable por la robotización. El aparato fotográfico, en cuanto prototipo es el patriarca de los aparatos. Por lo tanto, es la fuente de la robotización de la vida en todos sus aspectos, desde de los gestos exteriores a lo más íntimo de los pensamientos, deseos y sentimientos. La robotización de los gestos humanos, según él, es fácilmente constatable: “En los cajas de banco, en las fábricas en viajes turísticas, en las escuelas, en los deportes, en la danza”. Añade que también se puede constatar en lo productos intelectuales de la actualidad, aunque menos fácilmente: “En los textos científicos, poéticos, políticos, en las composiciones musicales, en la arquitectura. Todo va robotizando...(…)”. (en: FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2002. p. 66).

forma parte de nuestro entorno cotidiano. Hoy en día, el hibridismo¹⁶⁹ de técnicas y lenguajes es habitual: del cine a la televisión, de la publicidad a los vídeo-clips, del vídeo digital a la animación de imágenes en la Internet. Tanto a la televisión, como los ordenadores o las cámaras digitales se revelaron productores de sentido, y "se convirtieron en prótesis de nuestra capacidad de mirar y pensar"¹⁷⁰, como alarmaba Flusser.

Como hemos podido observar anteriormente, el arte empieza a incorporar la estética de la máquina a través de los medios industriales y de la reproductibilidad técnica en el inicio del siglo XX, remitiendo al registro de una situación, de un momento cultural en transformación. La vertiginosa evolución de los dispositivos tecnológicos de producción de imagen, cada vez más accesibles del punto de vista técnico y económico - como el video por ejemplo, del super-8 a las cintas de video en la época - proporcionó a las personas la posibilidad de adquirir y utilizar esos recursos en los más variados propósitos. Para los artistas visuales se ha convertido una herramienta más en el proceso de creación. Philippe Dubois señala que los únicos terrenos en que el video fue verdaderamente explorado en sí mismo, con sus formas y modalidades explícitas, fueron el de los artistas (la videoarte) y el de la intimidad singular (el video familiar o el video privado, el documental autobiográfico, etc...)¹⁷¹.

El videoarte, las video instalaciones, los video objetos, las video performances¹⁷², etc., fueron resultados del desarrollo del aparato en dirección al arte y empezó a formar parte del contexto artístico, a finales de los años sesenta. Los espectadores ya estaban familiarizados con las imágenes en

¹⁶⁹ Para Arlindo Machado el video siempre se caracterizó por su naturaleza híbrida, entre la pintura, la escultura, el cine, la televisión, el ordenador, la arquitectura, el performance, entre otros lenguajes. (MACHADO. Arlindo. *Maquinas e imaginários: o desafio das poéticas tecnológicas*. Ed. Edusp, São Paulo, 1996. p. 46)

¹⁷⁰ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2002. p. 76.

¹⁷¹ DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*, Cosac Naify, São Paulo, 2004. p.69

¹⁷² Términos que designan los procedimientos creativos relacionados al medio videográfico. Es interesante subrayar que Louise Poissant, directora de proyecto electrónico "*Diccionario de artes midiáticas*" desarrolla desde 1996 un vocabulario común de términos decurrente de la creación en los nuevos medios, comportando seis dominios de conocimiento, siendo el video uno de ellos: Videocreación, videoensayo, videodocumental, video independiente, videointervención, videoclip, videodanza, videopoesía, videoescultura, entre otros. (en: MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*, Editora SENAC, São Paulo, 2008. p. 29.)

movimiento, gracias al cine y las cadenas de televisión, desde las décadas de cuarenta y cincuenta. En el final de los años sesenta, ese acceso más democrático a las prácticas mediáticas de modo general propició un movimiento creativo en las variadas lenguajes artísticas y a partir de ahí podremos observar los modos como la estética contemporánea se apropió de dichas prácticas. Es importante resaltar una vez más, que las nuevas tecnologías introducen diferentes problemas de representación, como la crisis de ideas y las visiones diferenciadas de la realidad, exigiendo la reformulación de los conceptos relacionados al arte. Todavía el conocimiento sobre la técnica que se esconde detrás del concepto de la video creación sigue siendo superficial, a pesar del video ser un elemento común a todos, como la cámara portátil hasta las cámaras de vigilancia pública. El tardío estudio de la fotografía en la historia del arte revela la dificultad por incorporar las prácticas mediáticas como herramientas de expresión artística. Lo mismo ocurrió con el medio electrónico, atizando una discusión a nivel artístico que perdura hasta en nuestros días. El importante investigador del universo de las imágenes técnicas, Arlindo Machado nos dice que “la historia del arte no es solamente la historia de las ideas estéticas (...) sino también y sobre todo, la historia de los medios que nos permiten dar expresión a esas ideas”¹⁷³. La estética del video es relativamente nueva, se constituye como teoría a partir del final del siglo XX, y se acentúa en los años ochenta. Y para la curadora e investigadora Christine Mello, su estatuto de arte es algo fundamentalmente inestable, mutante y múltiple.

En estos términos, nos llama la atención la observación hecha por el artista multimedia Lucas Bambozzi, al señalar que el video es a la poesía así como el cine es para la literatura¹⁷⁴. Declara que la síntesis y la no linealidad narrativa que el poema es capaz de producir, puede ser transpuesta en el video y entendida no como una reducción sino como una ampliación de sus potencialidades.

¹⁷³ MACHADO; Arlindo (en: MELLO, Christine. Extremidades do vídeo, Editora SENAC, São Paulo, 2008. p. 62).

¹⁷⁴ BAMBOZZI; Lucas. “O Vídeo Em Questão – a perspectiva de uma arte do vídeo como referência-chave para a representação”- Revista IMAGENS – Editora Unicamp – número 1 – abril 1994.

En la década de los sesenta el video, como la fotografía, se presentaba como el medio de comunicación del que se servían los artistas que se expresaban en los más variados lenguajes artísticos. Como vector interdisciplinar entre el *arte conceptual, body art, land art*, y en permanente conflicto con los medios de masa - la televisión, el cine, la radio - el video adoptó un papel importante como sistema técnico y creador de reproducciones mediáticas. No obstante, su relación con la televisión ha generado un intercambio productivo y muchos artistas rompieron irónicamente con los modos de funcionamiento de la programación televisiva destinada al público consumidor. Este hecho hizo que los artistas descubrieron en la televisión un material artístico moldeable. A finales de la misma década, en un clima de renovación social, ampliaron el uso de la televisión para convertirla en una pieza material ideal para la transmisión y difusión de la creación artística.

Gary Hill comenzó su carrera artística como escultor y luego pasó a utilizar el video, entreviendo su potencialidad estética ya en los inicios de la década de setenta, probando las particularidades de este soporte audiovisual y no utilizando apenas como registro y documentación. Rodrigo Alonso enfatiza que "desde sus primeras cintas, el medio videografico no fue para él (Hill) un mero registro electrónico, sino la ocasión para un encuentro entre la imagen y el sonido en un soporte de naturaleza temporal"¹⁷⁵. Poco tiempo después de comenzar a trabajar con el video, Gary Hill transporta sus indagaciones estéticas al espacio, reforzando su espíritu de escultor. La utilización de los elementos de composición del video fueron sus herramientas para la construcción de las video instalaciones. La inclusión de objetos, la disposición espacial de los monitores, la escala de las proyecciones ampliaron y extendieron las relaciones entre luz y oscuridad, el movimiento, experimentando el tiempo de manera sensorial. Esto se hace hoy más evidente donde la interactividad juega un importante rol y el espectador es pieza fundamental. En *Crux* (1983-87), una video instalación que fue presentada en la *22ª Bienal de São Paulo*, estaba compuesta de cinco monitores que transmiten la información registrada por cinco cámaras enfocadas a los pies, manos y cabeza de Hill. El gran deslumbramiento que

¹⁷⁵ ALONSO; Rodrigo. *Gary Hill: ver para no creer*. Publicado en: Gary Hill. *Instalaciones* (cat.). Córdoba: Museo Caraffa, 2000.

provoca esta obra es la sencillez de la propuesta y del montaje frente a su complejidad conceptual. Este carácter sencillo de la imagen está frecuentemente reforzado por cierta precariedad de la tecnología que la produce, como lo demuestra su tradicional uso de las pantallas de televisores sin sus carcazas, "desprotegidas". Una de sus obras más famosas de este tipo, *Inasmuch As It Is Always Already Taking Place* (1990) es, además, una reflexión sobre "la precariedad del cuerpo atrapado en ese universo tecnológico"¹⁷⁶.

Estas obras provocan cuestionamientos acerca de nosotros mismos, de nuestras relaciones con el espacio, con la imagen y con el tiempo. Alonso comenta la experiencia de vivenciar sus video instalaciones:

"El conflicto se desarrolla en el tiempo. Entramada en el devenir de la contemplación, la mirada se transforma en lectura, y ambas en una actividad física que compromete al cuerpo. Es debido a esto, quizás, que Gary Hill insiste en el cuestionamiento de la imagen, en tanto la primacía de la visión olvida la multiplicidad sensorial del cuerpo"¹⁷⁷.



Inasmuch As It Is Always Already Taking Place, video instalación, Gary Hill, 1990.

¹⁷⁶ ALONSO; Rodrigo. *Gary Hill: ver para no creer*. Publicado en: Gary Hill. *Instalaciones (cat.)*. Córdoba: Museo Caraffa, 2000.

¹⁷⁷ Ibidem

Esta declaración nos hace comprender el papel que desempeña nuestro cuerpo frente a los estímulos visuales, asunto que vamos tratar más adelante, y de como esos mecanismos sensoriales son importantes para nuestra percepción vital y para la construcción de la memoria.

La artista contemporánea Pipilotti Rist también juega con la percepción del espectador en sus proyecciones monumentales e intervenciones en la calle, actualizando los nuevos recursos tecnológicos y la televisión como objeto artístico. Sus obras han tomado elementos y esencias rítmicas de la estética de los videoclips, donde los videos musicales de corta duración son una mezcla de arte, comercio y televisión. Sin embargo, renueva el discurso implícito en ellos y les da una visión inquietante, llena de paradojas y de ideas poéticas. Partiendo de un discurso muy personal, su mirada es capaz de abrirse a los demás porque establece un punto de diálogo a partir de la identificación y las similitudes de un código visual, que parte de los medios masivos pero subvirtiendo el uso que hace de este código: usa las imágenes que son familiares para nosotros, como una herramienta con la cual deja vislumbrar los prejuicios y las nociones preconcebidas de las que están invadidas la televisión y la publicidad¹⁷⁸.

¹⁷⁸ RIST, Pipilotti. *Apricots along the street*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.



Open My Glade (Flatten), Video instalación. Pipilotti Rist, Times Square, Nueva York. 2000.

La noción de la pantalla ha sido una preocupación constante de Pipilotti Rist. Explora tanto las limitaciones de la televisión, de las salas de cine, galerías de arte hasta de los espacios públicos. En *Open My Glade (Flatten)*, crea una serie de vídeos y los reproduce en pantallas de alta tecnología en plena Times Square, Nueva York. Los videos de Rist, en los que aparece "atrapada" en la pantalla - remetiéndolo a la video instalación de Gary Hill - provocan el transeúnte y contrastan con el ritmo frenético de la ciudad.

Resultantes del cruce entre múltiples formas de expresión y provenientes de áreas distintas, esas obras utilizan lenguajes que confluyen en hibridismos diversos, produciendo una expansión del concepto de vídeo - bien como del cine y del audiovisual actual. Como hemos visto, con el cine y el video sucediendo las transformaciones tecnológicas, se introduce nuevos modos de

entender el tiempo. La duración, el instantáneo, los desplazamientos interfieren en el modo de vida de la sociedad y provocan nuevos conceptos en las artes visuales. Teniendo en cuenta que cada época, cada cultura, produce aptitudes diferentes, los cambios culturales perceptivos en nuestro modo de captar la instancia sensoria, fue profundamente modificado en se tratando de la cuestión espacio-tiempo. La imagen-movimiento provocó cuestionamientos sobre como el tiempo y el movimiento, en sus estrategias constitutivas, propiciaron las variadas dimensiones que envuelven las artes visuales hoy.

2.4.1. NUEVAS TEMPORALIDADES - Espacio-tiempo en el video

No podríamos dejar de dar la debida importancia a la cuestión del tiempo que se hace aún más importante en se tratando de materiales y soportes de creación que están íntimamente vinculados a él. Tanto la fotografía como el cine y el video están vinculados, cada uno a su manera, a la noción del tiempo. El tiempo siempre ha sido en la fotografía, la retención de un momento. Sin embargo, esto sería definir de manera muy reducida su condición. La cuestión es mucho más compleja y su proceso tiene un largo camino que va de la captación hasta la recepción. Este tiempo posterior sería el tiempo de la contemplación, el tiempo subjetivo añadido por el espectador. Subrayando a Régis Durand, "no sólo el tiempo de lo que ha sido atrapado por la fotografía, ni el del acto en sí, sino el tiempo que no cesa de añadirse a la obra, la redobra y la transforma"¹⁷⁹. De una forma más general, se puede decir que la obra continúa en el espectador.

Sin embargo, cada soporte al que estamos nos refiriendo posee su naturaleza temporal que podrá ser transformada dependiendo sobre todo de su condición espacial. Mientras los límites entre la imagen inmóvil y la imagen en movimiento se disuelven, se puede comprobar que la fotografía y el cine pasan a circular en espacios y tiempos expandidos, estableciendo nuevas temporalidades tanto en su forma de exhibición como en su forma de apreciación. Para el cine "puro", el tiempo es un grande instrumento narrativo

¹⁷⁹ DURAND, Régis. *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Ed. Universidad de Salamanca, 1999. p. 23.

audiovisual. En el video, que transita entre-imágenes, el tiempo es más elástico y se molda no solo basado en las experiencias temporales de la realidad representada sino también a partir de los hiatos o puentes que construyen un tiempo virtual o subjetivo. Christine Mello analiza la imagen del video bajo la óptica del tiempo y deduce que,

“la imagen temporalizada del video corresponde a sus procesos de desmaterialización comprendidos por la transmisión directa del mensaje audiovisual, por su duración en tiempo real, por el modo como el tiempo fluye en ella, por su presentación bajo la forma de un presente *continuum* y por su capacidad de presentar el presente en su dimensión virtual”¹⁸⁰.

La naturaleza virtual del video es la que lo difiere en relación al cine y a la fotografía y que transforma la noción del tiempo. Philippe Dubois afirma que la imagen del video es *una pura síntesis del tiempo en nuestro mecanismo perceptivo*: “las líneas y tramas (o *pixels*)¹⁸¹ de la imagen digital del video, serían algo que produce delante de nuestros ojos una apariencia de imagen (otra ficción de nuestra percepción) de este modo, la imagen del video no existe en el espacio, mas solamente en el tiempo”¹⁸².

¹⁸⁰ MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*, Editora SENAC, São Paulo, 2008. p.55

¹⁸¹ Punto mínimo de luz que en conjunto con otros de mismo tipo forma las imágenes en el monitor.

¹⁸² DUBOIS, Philippe. “*Efeito filme: figuras, matérias e formas do cinema na fotografia*”, en SANTOS, Alexandre e Maria Ivone dos, Org. *A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Editora da UFRGS, Porto Alegre, 2004, p. 233.



Magnet TV, Nam June Paik. 1965.

El tiempo del video se distingue del tiempo del cine, que para Arlindo Machado es lo que se interpone entre un fotograma y otro en el caso del cine y aquello que se inscribe en el propio desenrollar de las tramas o *barrido* lo que ocurre en el video¹⁸³. En relación a la televisión y al cine, el video se diferencia en un punto esencial: la traducción directa del material audiovisual a un código analógico o digital donde la grabación y el almacenamiento de datos transcurren sincronizados. Hemos visto que en el cine se alinean imágenes individuales formando secuencias unidas, reconocibles

sobre el celuloide, cuya repetición sucesiva en la proyección provoca la sensación de movimiento de las imágenes. Sin embargo, en las cintas magnéticas u otros tipos de sistema de memoria digitales, las imágenes se ocultan detrás de una información codificada.

Al tratarse de una señal eléctrica, el vídeo pasó a implicar en la necesidad de una nueva forma de conocimiento técnico. Utilizándose de esta característica del video, el artista Nam June Paik – considerado el padre del videoarte – y aprovechándose de las posibilidades que ofrecía la transferencia electrónica de datos, modificó las imágenes electrónicas emitidas mediante intervenciones técnicas, utilizando algunos imanes que le permitieran desfigurar la imagen reproducida en su obra. De esa manera, la intervención directa en el propio aparato videográfico y televisivo provocó un cambio en la concepción del arte, principalmente en relación a los espacios de presentación, a su ampliación

¹⁸³ MACHADO. Arlindo. *Maquinas e imaginários: o desafio das poéticas tecnológicas*. Ed. Edusp, São Paulo, 1996. p.52.

hacia lenguajes inexplorados, y al acceso creativo a las técnicas de su tiempo. La obra "TV Magnet" (1965), representó el comienzo del video arte¹⁸⁴. Paik incluía también en sus experimentos el video escultura, el arte via satélite y los dispositivos robóticos¹⁸⁵. Decía que "el video arte imita la naturaleza, no en su masificación o en su aspecto físico, sino en su estructura temporal, en su irreversibilidad".



TV Bra for Living Sculpture. Nam June Paik / Charlotte Moorman
(1969)

Participante del movimiento artístico *Fluxus* desarrolló proyectos de video performance, con la violoncelista Charlotte Moorman y también con Laurie Anderson, Yoko Ono y David Bowie. El grupo *Fluxus*¹⁸⁶ fue introductor de muchos pensamientos y procedimientos asociados al arte de los *medios*. Paik se denominaba un artista de la comunicación y creó así una obra potente introduciendo relaciones inéditas, hasta entonces, entre el arte y los medios de comunicación.

¹⁸⁴ Durante los años ochenta, el video arte quedó nítidamente definido como investigación experimental con la imagen electrónica. Esta tendencia experimental se separó de otros usos del video y construyó su propio circuito de exposiciones y festivales.

¹⁸⁵ En la medida que los medios electrónicos se proliferan, el papel de la robótica en el arte contemporáneo debe ser considerado en conjunto con otras formas y sistemas, como el vídeo, el multimedia, la performance, las instalaciones interactivas, etc. En 1964, Paik crea un robot (K-456) guiado por un control remoto utilizando ondas de radio, que al ser conducido para fuera de la galería Whitney donde estaba expuesto en Nueva York, fue atropellado por un coche. Enseñando la fragilidad de las relaciones entre el hombre y la tecnología. (en: KAC, Eduardo. *Origem e Desenvolvimento da Arte Robótica*. "Art Journal", Vol. 56, N. 3, Fall 1997, pp. 60-67. *College Art Association*, New York).

¹⁸⁶ Grupo creado en Alemania en 1961, integrado por artistas de varios países, que ampliaron las fronteras del arte al generar manifestaciones como la performance asociada a dispositivos tecnológicos, al happening y al ambiente arquitectónico. Configurase como una "comunidad informal, de músicos, artistas plásticos y poetas radicalmente contrarios a lo *status quo* da arte". Buscaban una revolución cultural, social y política a través del arte. (en: ZANINI; Walter. "A atualidade de Fluxus, em: Revista Ars, nº 3, São Paulo, 2001, p. 11).

Gracias a sus posibilidades experimentales, las obras videográficas adquirieron múltiples características, desde los videos de larga o corta duración hasta multiproyecciones complejas. Con las performances en tiempo real, el video pudo destacar también su carácter documental, registrando acciones y actuando de cierta manera como una "memoria" electrónica, un archivo de datos, tal como también lo hacía la fotografía, ciertamente de una forma más restringida.

El nuevo *medio* se había expandido en el movimiento artístico, ofreciendo la posibilidad de la reproducción en directo y además, mediante recortes y montajes, permitía la reproducción, la modificación y la edición del material visual. La estructura de las líneas de imagen podía ser dilatada, comprimida o manipulada proporcionándole otra forma, otro tiempo, otra duración¹⁸⁷. Es importante subrayar que el tiempo electrónico da imagen del video es sincronizado con el tiempo real y por primera vez en la historia de las imágenes técnicas un lenguaje permitió captar y exhibir imágenes y sonido de forma simultánea, como bien señala Arlindo Machado. "en el universo de la imagen técnica, solo el video puede restituir el presente como presencia de hecho, pues en él la exhibición de la imagen puede darse de forma simultánea con su propia enunciación"¹⁸⁸.

La posibilidad de grabar durante horas sin cortes fue un recurso proporcionado por el video y por su condición económica. El transcurso del tiempo real aparece en posteriores desarrollos del videoarte como un momento esencial. Esto es lo que podemos observar en la icónica obra intitulada *Sleep* de Andy Warhol, - un vídeo - donde grabó un hombre durmiendo durante ocho horas seguidas. Esta obra nos ejemplifica como el vídeo podía llevar a cabo la demostración de estructuras temporales que se oponen al ilusionismo del cine convencional, así como la reducción extrema de la velocidad de las imágenes. Warhol empezó a filmar en 1963, realizando películas experimentales, intencionalmente sencillas y aburridas como *Sleep* y *Empire* en que filmó el Empire State Building del nascer hasta la puesta del sol.

¹⁸⁷ MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*, Editora SENAC, São Paulo, 2008. p. 52.

¹⁸⁸ MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p. 67.

El tiempo real explorado por Warhol, también se puede contemplar en la obra "The darker side of down" (2005) del videasta Bill Viola¹⁸⁹, el que quizás sea el artista que más ha contribuido al establecimiento del vídeo como una de las corrientes más importantes del arte contemporáneo. En este videoarte, Viola grabó durante varios días con una cámara fija, el pasaje ininterrumpido del tiempo, donde es posible observar todos los colores de un árbol y un cielo que poco a poco oscurece, dando a ver la naturaleza en su forma más sencilla y real. Lo que hace el artista, es recoger a la tradición de la pintura para aplicarla a las pantallas del videoarte, en una investigación sobre los mecanismos básicos de la percepción y la mediación tecnológica¹⁹⁰. Sus obras son silenciosas y se basan en el uso de imágenes aparentemente fijas que adquieren movimiento de forma casi imperceptible. La calidad estética y tecnológica impecable de su obra, denota gran cuidado al elegir la herramienta cierta para sus video creaciones, y muchas veces suelen estar concebidos y presentados como obras pictóricas. El artista ha manifestado en entrevistas que concibe el vídeo como una herramienta similar al lápiz y al papel. En alguno de sus trabajos se puede observar un carácter de producción cinematográfica, con la utilización de actores, montadores y efectos. Su obra provoca inúmeras paradojas, como: el realismo y la ilusión, la técnica y el sentimiento, la complejidad y la simplicidad, recuperando la esencia de la modernidad con un diálogo entre pasado y presente.

¹⁸⁹ Bill Viola (Estados Unidos - 1951) está reconocido internacionalmente como uno de los artistas más importantes de la actualidad. Tiene particular importancia al establecer el video como forma de arte contemporáneo, contribuyendo de esta manera en la expansión de sus posibilidades en cuanto a los contenidos, a las tecnologías empleadas o el valor histórico inserido.

¹⁹⁰ VIOLA, Bill. *Las horas invisibles*. Museo de Bellas Artes de Granada Palacio de Carlos V. La Alhambra. Exposición, 2007.



"The darker side of down", Bill Viola, videoinstalación, 2005.

La obra exige del espectador un tiempo de contemplación para que esta adquiera el sentido pleno. El video es un medio artístico basado en el tiempo, como bien aclara Christine Mello:

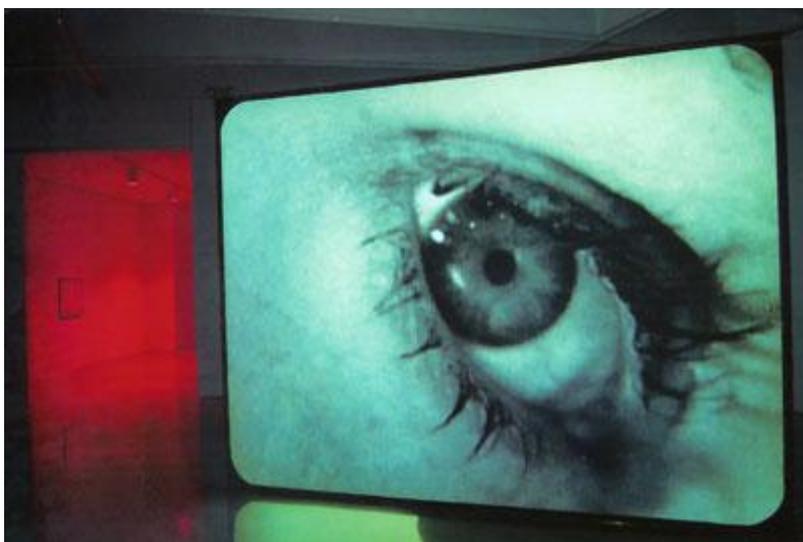
“El video es una cuestión de tiempo: tiempo inscrito en la imagen, tiempo de transmisión de la imagen y duración del tiempo necesaria a su aprehensión sensoria. La dimensión temporal del video es una característica fenomenológica que lo transforma en un acontecimiento electrónico”¹⁹¹.

En el cine la cuestión del tiempo difiere en este caso, puesto que trabaja con un tiempo paralelo tomado de la realidad donde el espectador debe, a nivel temporal, inscribirse en la historia y en la narración. La cuestión de la inmaterialidad que hemos discutido en las imágenes del cine, también está presente en las imágenes del video de una manera distinta, puesto que el video pierde sus trazos materiales, su corporeidad, para transfigurarse en alguna cosa que no existe sino en su estado virtual, desmaterializado en flujos de ondas electromagnéticas. Dubois, que analiza el carácter inmaterial del cine

¹⁹¹ MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*, Editora SENAC, São Paulo, 2008. p. 51.

también lo hace con el video y el videoarte, donde concluye que éstos existen menos sobre criterios de materialidad y más sobre su proceso de inmaterialidad y virtualidad. Añade, aún, que en el videoarte la cuestión temporal pasa a emerger no solo como tema recurrente, sino como parámetro constituidor de la naturaleza del trabajo de arte¹⁹².

Un ejemplo muy particular en relación a esta cuestión, es el trabajo del artista Douglas Gordon "24 Hour Psycho"(1993). Una versión "slowed-down" de *Psicosis*, la célebre película de Alfred Hitchcock, de 1960. Una obra que levanta una serie de cuestionamientos, muchos de los cuales ya hemos comentado, como la autoría, la relación entre el cine y el video y el desplazamiento de la sala de proyección. La proyección ocurría en una pantalla



"24 Hour Psycho", Douglas Gordon, 1993.

en medio a la galería, descontextualizando la propia manera de ver el cine. A través de un efecto extremo de cámara lenta, la película fue ralentizada de manera que pasó a durar 24 horas. En recurrencia de esto, la narrativa se deshace y los elementos visuales pasan al plan de

interés, suprimiendo la propia historia del film. Los mínimos detalles, que son imperceptibles durante una proyección normal, se tornan visibles dando a ver el procedimiento utilizado por Hitchcock. La lentitud de la proyección proporciona una visión diferente de un clásico familiar, que presenta muchos de los temas importantes en la obra de Gordon: el reconocimiento y la repetición, el tiempo y la memoria, la complicidad y la duplicidad, la autoría y la autenticidad, la oscuridad y la luz¹⁹³.

¹⁹² DUBOIS, Philippe. *Le cinema d'exposition*. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC/Brasil, 2013. Conferencia pronunciada el día 02-04-2013.

¹⁹³ *Ibidem*

Gordon justifica la polémica en torno a la autoría:

“Como yo lo veo, no es más que un trabajo de apropiación. Es más como un acto de afiliación... que no es un simple caso de secuestro. La obra original es una obra maestra en sí misma, y siempre me ha encantado verla. ... Quería mantener la autoría de Hitchcock para que cuando el público viera mi “*24 Hour Psycho*” pensarían mucho más sobre Hitchcock y mucho menos, o nada, acerca de mí”¹⁹⁴ ...

Se por un lado tenemos la extensión del tiempo en el trabajo de Gordon a través del proceso de desaceleración de la proyección, por otro tenemos el proceso de compresión del tiempo en la obra de Jim Campbell. Al sobreponer todos los fotogramas del mismo film de Hitchcock: “*Psicosis*”, generó una sola imagen que contiene todos los datos visuales de la película. En “*Illuminated Average #1*” (*Hitchcock's Psycho*)¹⁹⁵, el tiempo está concentrado en la sumatoria de aproximadamente 156.900 fotogramas. Sin embargo, las imágenes superpuestas todavía revelan rastros de la acción, que se deja trasparecer entre los bordes oscuros de la imagen, donde aparece una luz, la huella de lo sucedido. Ambos los trabajos remiten a los procesos de manipulación del tiempo que terminan por deshacer la narrativa habitual de cine. Juegan con propuestas de apropiación y desvío revelando cruces discursivos a través de la migración de la imagen del cine al proceso digital. El video posibilita este desplazamiento y retoma la idea de la desmaterialización de la imagen. Son obras aparentemente sencillas pero conceptualmente muy complejas.

¹⁹⁴ GORDON, Douglas. (en: <http://arts.guardian.co.uk> - Fecha de consulta: 26-05-2013).

¹⁹⁵ LA FERLA; Jorge. *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Manantial textura, Buenos Aires, 2009. P. 27.



"Illuminated Average #1" (Hitchcock's Psycho), Jim Campbell, 2000.

Dubois sugiere observar el video como travesía, como forma de pensar las imágenes en general, cualesquiera que sean ellas, siguiendo dos vías: una de ellas nos remite a una historicidad del video y de aquello que se llamó "alterna TV", o sea, el video en alternativa a la televisión. La otra conduce a las vertientes más recientes, en particular a que nos referimos en esta investigación de "cine de exposición", con sus modos de reemplazo de imágenes de películas o de reflexión sobre las formas cinematográficas en instalaciones de artistas visuales o multimedios¹⁹⁶. En realidad, el video se tornó instrumento (no solo técnico, sino también teórico) de "exposición" del cine en los museos y galerías de arte contemporáneo. Esa posibilidad de proyección de las imágenes del video (característica ésta del cine), libertó el medio del soporte monitor, pantalla, televisión, y en la década de los noventa las videoinstalaciones expandieron las imágenes a los objetos, a los ambientes y a la arquitectura.

¹⁹⁶ DUBOIS, Philippe. *Le cinema d'exposition*. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis-SC/Brasil, 2013. Conferencia pronunciada el día 02-04-2013.

2.4.2. AMBIENTES EXPANDIDOS - Diálogos con la escultura y la arquitectura

Como hemos podido observar, las instalaciones que pasaron a ocupar el espacio físico posibilitaron la inmersión del video en los espacios destinados al arte, mezclando proyecto espacial y sensorial, experimentando otras formas de proyecciones del cine y cambiando la propia concepción del arte. No apenas la televisión se prestó a todo tipo de manipulación mas también muchos objetos fueran emprestando significado cultural y funcional a las proyecciones del video. La inmaterialidad del video y la fisicalidad de las superficies se confrontaron sugiriendo nuevos cruces entre lenguajes. Como vimos en los antecedentes que sirvieron de ejemplo para la expansión de la idea de concepción del espacio, bien como para la creación de dispositivos específicamente montados para recibir imágenes.

Esta expansión es lo que caracteriza la obra del video artista americano Tony Oursler¹⁹⁷, donde podemos admirar su original e inventiva combinación de video, escultura y performance. El trabajo de Oursler explora la complejidad de las interacciones sociales cotidianas, por ejemplo, en una propuesta donde proyecta rostros en muñecas y en diversos materiales, entrando en contacto con el ámbito de la escultura y ampliando la capacidad del video¹⁹⁸. Su colaboración con artistas de otras disciplinas - como el músico británico David Bowie - sea contribuyendo en la dirección de sus videoclips, o creando el escenario para sus conciertos, nos da la dimensión de la maleabilidad que posee el video para inserirse en todos los ámbitos de la cultura visual contemporánea.

¹⁹⁷ Tony Oursler (Nueva York, 1957) Su arte abarca una gama de medios que entrecruzan el video, la escultura, la instalación, la performance y la pintura.

¹⁹⁸ MARTIN. Sylvia. *Videoarte*. Taschen, 2006. p.76.



Blue and White State, Tony Ousler, 1997.

Volviendo a la obra de Pipilloti Rist, donde sus videoinstalaciones son proyecciones monumentales que se acercan a las estrategias de las películas cinematográficas, superpone la arquitectura real en diferentes perspectivas y crea espacios ilusorios propios. Rist deja atrás el formato plano y comienza a realizar instalaciones en las cuales integra vídeos que proyecta directamente sobre muebles, bañeras o simplemente sobre suelos, paredes y techos de museos, hasta de iglesias, para que el público pueda acomodarse para apreciarlos – tanto con la visión como con la audición. La obra de Rist es rica y compleja, y como ella misma dice, sus vídeos son “como pinturas que se mueven detrás del cristal (pantalla)”¹⁹⁹. Su obra, poética, lúdica y profundamente contemporánea, trastoca los conceptos de espacio y temporalidad, donde el video instaure nuevas modalidades de funcionamiento del sistema de las imágenes.

¹⁹⁹ RIST, Pipilloti. Catálogo de exposición: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001/2002.



Homo sapiens sapiens, Pipilloti Rist, 2005. Audio-video instalación. Iglesia de San Stae, Venecia.

En lo que se refiere a la arquitectura como posible espacio de integración del arte, podemos recurrir a las proyecciones en gran escala del polaco Krzysztof Wodiczko²⁰⁰, que van al encuentro a la fisicalidad de espacios de circulación. Paralelamente, los proyectos de vídeo del americano Dan Graham, también relacionados con la arquitectura y dibujados para la interacción social en espacios públicos, fueron marcos que se refieren a la relación entre el social, el espacio arquitectónico y la inmaterialidad de las imágenes. Estos ejemplos también puntualizan la información inmaterial que puede estructurar el espacio público de forma tan potente como la arquitectura construida físicamente.



"Warsaw Projection," proyección de Krzysztof Wodiczko, Zacheta National Gallery of Art.

²⁰⁰ Krzysztof Wodiczko (Varsóvia, Polonia, 1943) es conocido por sus más de 40 proyecciones al aire libre, que han sido instaladas en más de una docena de países. Sus obras suelen ser de conciencia social y a menudo de naturaleza política.

Todos esos artistas deconstruyen la lógica de exhibición del cine bien como la superficie de la pantalla y principalmente la condición del espectador, que pasa a determinar su trayecto en el espacio y su tiempo de permanencia en la obra. Refleten sobre la imagen, el cine, el arte de manera general y sus formas de presencia visual, y lo hacen a través del lenguaje del video. Dubois concluye que el video no es solamente una herramienta, sino una forma de pensamiento. Como lo que ha ocurrido con la televisión, se puede percibir que el video es de hecho un estado de pensamiento de las imágenes,

“Por medio de *multipantallas* o transformadas (pantallas de doble cara, transparentes, espejadas...) de la disposición del espacio, de la proyección trabajada (camera lenta, imagen congelada), de la secuencialidad, de la ocupación de las paredes, de la creación de ambientes...(…) y tantas otras invenciones visuales, el cine en cuanto gran forma, dispositivo, imagen, narración, fascinación, movimiento, (in) materia, duración, etc...en suma, el cine en cuanto imaginario de la imagen se ve, de este modo, interrogado, trabajado, repensado, “expuesto” en y por el video”²⁰¹.

También es considerable destacar las obras destinadas a espacios inmersivos virtuales e interactivos que proponen otras formas de construcciones espaciales y temporales. Desarrolladas para equipos de pequeño porte, como computadoras, videojuegos y teléfonos celulares cada vez más sofisticados, que se están convertido en nuevas plataformas de consumo visual.

2.4.3. JUEGOS PERCEPTIVOS - el espectador activo

Los paradigmas estéticos tradicionales fueron alterados por las tecnologías de mediación y de interacción con los artes en medios digitales desplazando la estética centrada en el objeto a una estética centrada en el contexto y en las situaciones relacionales. Son proyecciones que envuelven al espectador en nuevas formas de experiencia audiovisual fuera de las salas convencionales. Más recientemente, la imagen electrónica también pasa a configurarse bajo la forma de ambientes expandidos híbridos, fuera del eje central del contexto electrónico promoviendo constantes desplazamientos entre el espacio físico del

²⁰¹ DUBOIS, Philippe. *Cinema, video, Godard*, Cosac Naify, São Paulo, 2004. p 116

monitor, de la sala expositiva y del ambiente sensorial²⁰². Tal cambio ha provocado en el espectador la experiencia de participar activamente de la obra. Como ejemplo actual en esta vertiente, el mexicano Rafael Lozano-Hemmer²⁰³ nos parece ser uno de los artistas que más supo unir la fría tecnología a los conceptos y estéticas propios del arte. Conocido por sus intervenciones interactivas en espacios públicos en Europa, Asia y América. Sus instalaciones utilizan tecnologías como la robótica, proyecciones, sensores y redes de comunicación, legado abierto por Paik, sin embargo añadiendo a ese conjunto plataformas para la participación. En *Under Scan*, fueron tomados miles de retratos de transeúntes mediante un sistema de rastreo computadorizado. La instalación interactiva en el espacio público, "acontecía" cuando el espectador se acercaba y se proyectaban los video-retratos que su propia sombra "revelaba". A la medida que se aleja, el retrato reacciona mirando a otro lado, y con el tiempo desaparece si nadie lo activa. Cada 7 minutos todo el proyecto se detiene y reinicia. La pieza está inspirada en la representación del abismo, y el artista encuentra referencias en las obras de artistas clásicos como Jan Van Eyck, Parmigianino, Velázquez o Leon Golub y los retratos fantasmales creados por Gary Hill, Lynn Hershman-Leeson, Paul Sermon y Luc Courchesne²⁰⁴.



Under Scan. Videoinstalación interactiva. Rafael Lozano-Hemmer, 2008. Trafalgar Square, Londres.

²⁰² BAMBOZZI, Lucas. *Microcinema e outras possibilidades do vídeo*. São Paulo: @ Livros Digitais, 2009

²⁰³ Rafael Lozano-Hemmer (México, 1967) Artista electrónico, desarrolla instalaciones interactivas que se encuentran en la intersección de la arquitectura y el arte de la performance. Su interés principal es en la creación de plataformas para la participación pública, la perversión de tecnologías como la robótica, la vigilancia computarizada o redes telemáticas.

²⁰⁴ Informaciones retiradas del site oficial del artista: http://www.lozano-hemmer.com/under_scan.php

Las obras artísticas transitables y las instalaciones, exigen un receptor activo, es decir, que participe tanto físico como psíquicamente en el proceso de reconocimiento. Adquieren en estos tipos de presentaciones artísticas amplias, un estatus especial, ya que los elementos espaciales y temporales coinciden en niveles diferentes. Como hemos dicho anteriormente, el espectador define por sí mismo el tiempo de experiencia que quiere invertir en la obra artística.

Las maquinarias de proyección y de transmisión expandieron en el tiempo y en el espacio la visualización y la difusión de imágenes. La integración y el desarrollo de los medios técnicos en el campo de las artes - teniendo en cuenta los juegos de circulación y los intercambios entre éstos y las diversas prácticas artísticas - nos permite considerar que ésta relación siempre ha resultado en la evolución de dichas prácticas. Ciertamente es que nos encontramos frente a un lenguaje novedoso, que conlleva una estética diferenciada, donde imagen y dispositivo forman juegos perceptivos que terminan por cuestionar nuestra cultura visual y nuestro propio rol de espectadores en medio al universo tecnológico y artístico, que exige no solo una participación activa sino también una mirada crítica.

2.4.4. DESVÍOS DE LA MIRADA - Breve panorama del video arte en Brasil

El vídeo despuntó en Brasil, en meados de los años setenta, como uno de los fenómenos culturales más importante y duradero. Según Arlindo Machado, el cine de invención e intervención crítica había empezado a entrar en crisis debido a los altos costos para la realización y la violenta censura que se instauró en el país a partir de la dictadura²⁰⁵. Importantes cineastas como Júlio Bressane y Arthur Omar migraron para el video. Los interesados en la producción de obras audiovisuales en Brasil encontraron en el video un medio legítimo y mucho más económico que el cine, para expresaren sus ideas independientemente de un mercado con padrones definidos. Eso explica en

²⁰⁵ MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário. O desafio das poéticas tecnológicas*. Ed: Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. p.253.

parte el surgimiento de una producción espontánea, más experimental y autoral.

Es lo que podremos observar en la obra de Eder Santos, uno de los más conocidos realizadores de vídeo en Brasil. Su obra es constituida predominantemente de ruidos, interferencias, "defectos" y disturbios técnicos de los dispositivos. Santos propone video instalaciones que se extienden más allá de la mirada contemplativa del espectador, tocando los límites de las experiencias visuales. Su obra también levanta cuestionamientos acerca del mundo "robotizado" y de la pérdida de la sensibilidad, recordando a Flusser. Como por ejemplo el videoarte "*Enredando as Pessoas*" (*Enredando a la Gente*) de 1995, existe una referencia metafórica a las "civilizaciones controladas por las imágenes", que se dejan invadir y contaminar por ellas. Arlindo Machado explica que:

"sus videos arremeten contra la pérdida de vitalidad de las imágenes y su rebaja a clichés desgastados por la repetición. La superficialidad de la vida cotidiana, el comportamiento estereotipado de las personas, el turismo masivo y la futilidad de las tarjetas postales son materiales a los que el realizador echa mano para construir contra ellos, pero a partir de ellos, una reflexión implacable sobre la civilización contemporánea".²⁰⁶

Ese punto de vista crítico revelado en la obra, también hemos podido observar en las obras de Antoni Muntadas y Graciela Sacco, que se valen de la tecnología para transgredirla y criticarla o como expresaba Nam June Paik "utilizo la tecnología para odiarla adecuadamente"²⁰⁷. Ya en la obra como *Janaúba* (1993) se percibe el ideal que Santos busca incansablemente: recuperar la energía primordial de las artes visuales, restablecer el sentido y la fuerza de las imágenes, que se tenían perdido en el actual *universo* de las imágenes industriales. Inspirado remotamente en una película antigua y mitológica del cine mudo brasileño (*Limite*, de Mário Peixoto²⁰⁸ - 1930),

²⁰⁶ MACHADO, Arlindo. *MADE in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p.28.

²⁰⁷ ALONSO, Rodrigo. *Elogio de la Low Tech 1*. Buenos Aires: Fundación Jorge F Klemm, 2002.

²⁰⁸ La película *Limite* de Mario Peixoto es obra referencial en la cinematografía brasileña, permaneció olvidada a lo largo de casi medio siglo, hasta ser restaurada en los años ochenta. Mario Peixoto explora las posibilidades visuales y las variaciones rítmicas en un montaje novedoso y experimental. "*Limite*" fue

Janaúba es casi un retorno a los orígenes del audiovisual, en el intento de retomar valores que la civilización parece haber olvidado.



Janaúba, Eder Santos. Video. 1993.

En algunos casos, Santos reprocesa numerosas veces una misma imagen para que, a lo largo de las sucesivas generaciones de las copias, el señal figurativo original obtenido por la camera entre en proceso de degeneración. La verdad constatable es que, en los casos límites, casi nada resta para ver, sino pálidas huellas de imágenes. Además, el cruce entre imágenes videográficas y cinematográficas (electrónicas y fotoquímicas) produce una desconcertante variación de texturas plásticas, en lugar a la convencional y reconfortante homogeneidad de la imagen industrial a que estamos habituados²⁰⁹. El resultado de eso es la experiencia envolvente por parte del espectador en una situación de incomodidad visual que será fundamental para su enfrentamiento con la temática propuesta. En la obra de Santos, existe una preocupación por "borrar" las definiciones entre los lenguajes del cine y del vídeo, usando imágenes pre-filmadas en cine, "falsificando" las imágenes de vídeo para que se pasen por imágenes cinematográficas, evidenciando los errores e

realizado durante la época de transición entre el cine mudo y el sonoro. Dirección, guion y montaje: Mario Peixoto. 1931.

²⁰⁹ ALONSO, Rodrigo. *Retratando a la gente. Una Mirada al Video Brasileiro a través de VideoBrasil*. Publicado en: La Ferla, Jorge (comp). *Medios Audiovisuales: Ontología, Historia y Praxis*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC. 1999.

imperfecciones del hacer y proyectar el cine. Estas obras existen entre la imagen cinematográfica *amateur* y el video propiamente dicho²¹⁰. En alguna medida, esas imágenes fílmicas son la memoria del video, "un medio que surge prácticamente desmemoriado, al margen del cine comercial y en contra de la televisión"²¹¹. Las imágenes producidas por Santos tienen aún un deje de nostalgia, posiblemente debido a su fuerte apego al pasado. En *Mentiras e Humilhações* (*Mentiras y Humillaciones* - 1988), videoarte en colaboración con Lucas Bambozzi, ese espíritu nostálgico se materializa en apariciones fantasmagóricas que pueblan el registro de una inmensa casa "vendida con todos sus recuerdos", como reza el poema que acompaña a las imágenes. Según Rodrigo Alonso, hay un sentido de lo irreparable, como en el desgaste de los viejos filmes en super-8: "Hay un recuerdo que se perpetúa en las precarias imágenes que el video recupera"²¹².

De la nueva generación de videocreadores, también es significativo hablar, entre un enorme universo de artistas, del multimedia Lucas Bambozzi. Su trabajo incluye instalaciones, videoclipes, videos experimentales y documentales en una infinidad de soportes. Las imágenes en los videos de Bambozzi también suelen ser desenfocadas o distorsionadas añadiendo un aspecto abstracto y de imprecisión, que es fundamental para su poética. La oscilación de las imágenes que tiemblan delante del espectador, hace con que las referencias figurativas se apaguen. El paisaje - geográfico y también humano- se alarga a punto de tornarse universal. Lo que para Rodrigo Alonso parece ser una de las tendencias más fuertes del actual video de creación brasileño. Alonso señala aún que los artistas brasileños se han dedicado a subrayar los aspectos sensoriales de los medios electrónicos de una manera que parece recuperar el legado de figuras clave de los sesenta como Helio Oiticica y Lygia Clark²¹³. Esta tendencia sensorial también es visible en muchos

²¹⁰ ALONSO, Rodrigo. *Hacia una des-definición del video arte*. publicado en: ISEA newsletter, # 100, abril - mayo 2005.

²¹¹ ALONSO, Rodrigo. *Retratando a la gente. Una Mirada al Video Brasileiro a través de VideoBrasil*. Publicado en: LA FERLA, Jorge (comp). *Medios Audiovisuales: Ontología, Historia y Praxis*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC. 1999.

²¹² *Ibidem*.

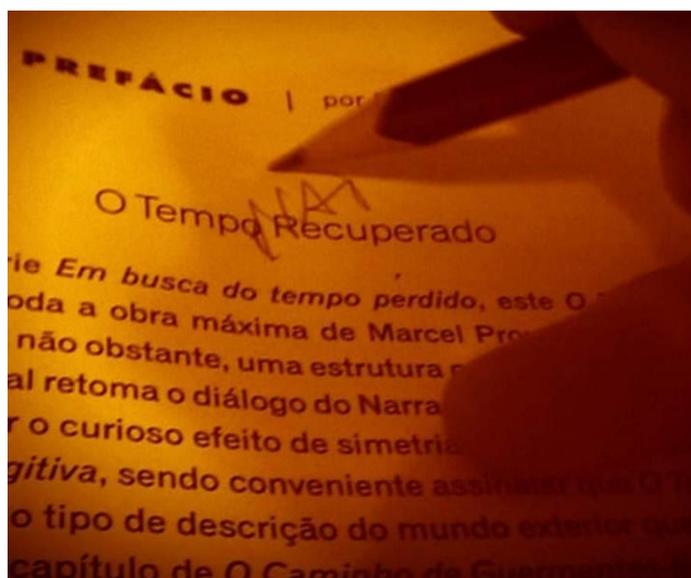
²¹³ ALONSO, Rodrigo. *Hacia una des-definición del video arte* publicado en: ISEA newsletter, # 100, abril - mayo 2005.

desarrollos en el área de las artes digitales y las instalaciones interactivas, donde muchos artistas siguen investigando largamente vías para mejorar la participación del público en las obras electrónicas a través de la sensibilidad y la emoción.

Nos parece interesante observar la videoinstalación de Bambozzi: "*O tempo não recuperado*" (*El tiempo no recuperado* - 2003), por ser el resultado de imágenes videográficas de su archivo personal, transpuestas para formatos de narrativa interactiva y no-lineal. Son videos de diversos formatos, duración con variados temas o solamente fragmentos de imágenes y sonidos.

"Las secuencias constituyen registros fragmentados de una memoria huidiza y dispersa, las que en su conjunto componen un retrato extensivo y abierto del autor a lo largo del tiempo"²¹⁴

En la videoinstalación, Bambozzi propone una obra que permite al público desarrollar un proceso subjetivo de edición. A través de un enmarañado audiovisual, los archivos están sujetos a las más variadas asociaciones de imágenes, secuencias y sonidos, donde el espectador recrea sensaciones y agrega nuevos sentidos. El entrecruzamiento de las imágenes proporciona una reconfiguración de las mismas, alterándoles los sentidos a las que, en su momento de captación, tendrían otros propósitos. Para el artista, la memoria sólo existe cuando es evocada – o disparada por elementos como sonidos, lugares y olores, tal como sugiere Marcel Proust en "*En busca del tiempo perdido*", libro de que le ha servido de modelo de pensamiento.



O tempo não recuperado, frame de vídeo, Lucas Bambozzi, 2003.

²¹⁴ Información retirada del site oficial: <http://www.lucasbambozzi.net/> - Fecha de consulta: 24-08-2012.

El carácter de entrecruzar imágenes e historias también se extiende a los formatos que utiliza. Bambozzi mezcla, incluso en un mismo proyecto, fotografías, imágenes captadas en súper-8, 16mm, 35mm, miniDv, u-matic, entre otros dispositivos. La utilización del super-8 se debe al hecho de que las imágenes conservan la frescura de un instrumento constituido para el uso familiar y ligadas a la historia privada de las personas, incontaminadas por el aparato comercial, como también observamos en las obras de Eder Santos.

El efecto estético que proporciona la película en súper-8, rearticulada a través del video, ha sido explorado en algunas creaciones, y se puede apreciar, por ejemplo, en *Zonas de Silencio* (2007), de mí autoría. En realidad, se trata de un remontaje de la videoinstalación "*o foco é o centro a luz é a chave*", donde la imagen-luz es el principal elemento de la obra y también se encaja en la clasificación de Dubois descrita anteriormente, que trata de proyecciones de imágenes que confrontan el dispositivo cinematográfico. Ésta videoinstalación, del año 2000, consiste en la proyección de una película súper-8 - procedente de un archivo de familia conteniendo imágenes realizadas por mi padre en la década de los años setenta - sobre un mueble con cajas. En el remontaje *Zonas de Silencio*, las imágenes migran del soporte original de la película en súper-8 para la realidad virtual del video que por su vez, al ser reproyectada, se torna doblemente inmaterial. El mueble, que también representa el lado más inconsciente de la memoria, emite una luminosidad que emana de los cajones - sitio donde se suelen guardar las fotografías y los recuerdos casi olvidados - apagando así partes de la imagen proyectada. Sobre la videoinstalación "*o foco é o centro*"..., el crítico y curador Fernando Lindote describe la obra a la vez que reflexiona acerca del proceso de creación que empezaba a configurarse:

"En otra obra (*o foco é o centro a luz é a chave*), realizada en el Museo de la Imagen y del Sonido de Florianópolis, lo que hizo fue proyectar una película de super8, también del archivo familiar sobre una mesa de luz donde se encontraban dos imágenes en cajones abiertos que proyectaban una fuerte luz. Mientras sucedía la proyección, mesa y fotografías eran anuladas por la imagen de la película – como si la imagen capturada por el padre se proyectara hacia más allá de las suyas, construyendo un delicado territorio entre la protección y

su exceso. La manera como Lela introduce esa producción paterna en su obra revela un doble sentido. Por un lado recupera una comunión, un ángulo común entre padre e hija, y sus formas de mirar hacia el mundo. Al paso que se superponen ambas orígenes, se crea una problemática en un sentido autobiográfico hasta entonces inexistente en su obra. Sin embargo, esa propuesta se queda como esbozo, sugerido de manera elegante, quizás a la espera de despliegues futuros”²¹⁵



Frames de la videoinstalación “*Zonas de Silêncio*”, MECA centro artístico, Lela Martorano, 2007.

Lindote en este texto escrito para el catálogo *Transportas* (ver p.225), un proyecto de 2004, sugiere un sentido autobiográfico en la obra y que acertadamente viene a manifestarse con más fuerza en los trabajos que se seguirán. Eso se da en parte por el uso de los archivos de familia, que se torna procedimiento común en la construcción de las imágenes a partir de ahí, como iremos a comprobar.

²¹⁵ LINDOTE; Fernando. *Transportas – imagens de Lela Martorano*. Circuito Catarinense de Artes Plásticas - SESC – 2004.

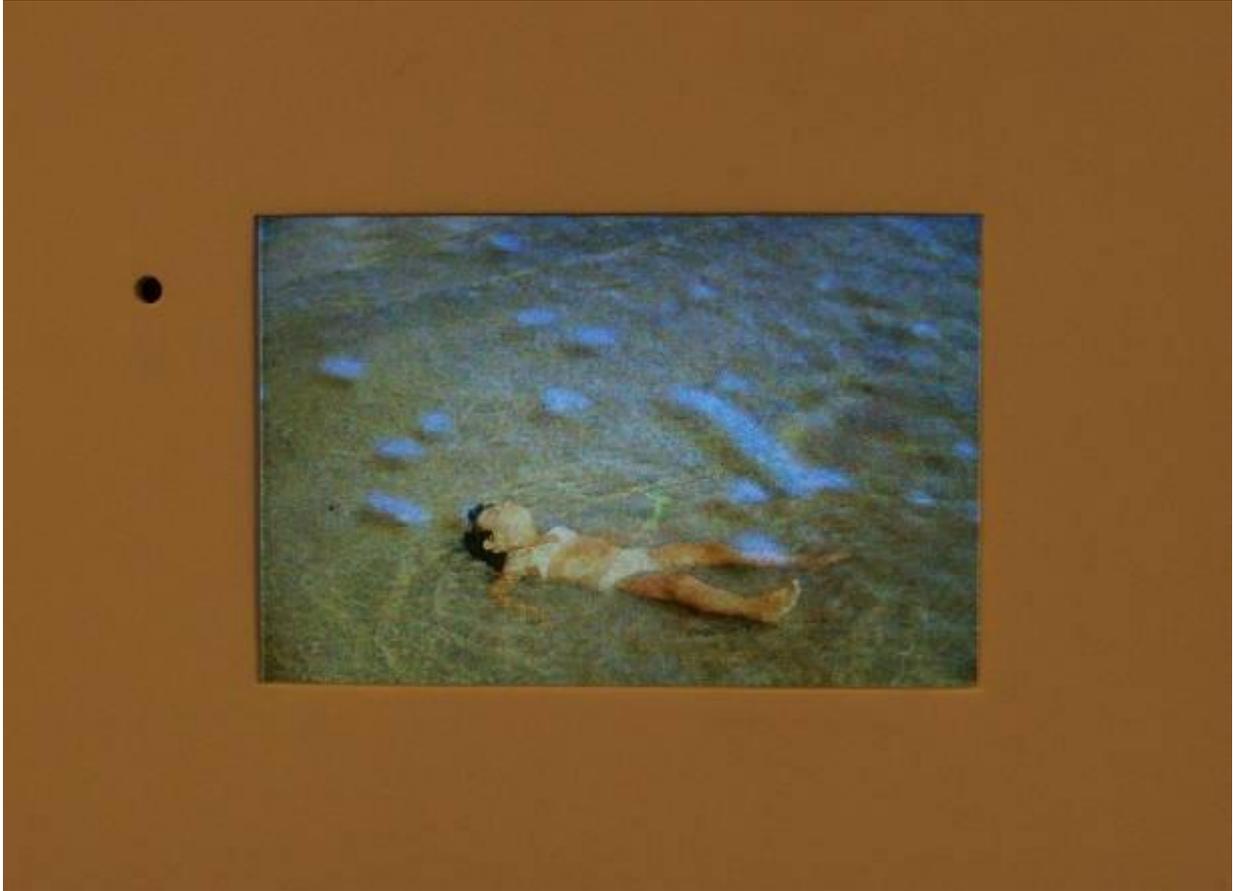


"o foco é o centro a luz é a chave", Lela Martorano, videoinstalación: mueble + proyección de súper 8, 2000.

El contraste entre fotografía y video está presente en los video objetos de la serie *"Mar de Dentro"* (2012) (ver pp. 265-273), donde el movimiento del video se suma a la imagen estática de la fotografía. Estas superposiciones terminan por crear una simbiosis entre dos *medios* que simultáneamente se entrelazan y se contradicen. Las imágenes son fragmentos de situaciones relacionadas al mar, conjugando escenas antiguas a otras actuales. Aquí se puede observar claramente el sentido autobiográfico propuesto por Lindote: las diapositivas utilizadas en esta obra son imágenes de la niñez, donde la autora se encuentra en la playa jugando con sus familiares. La obra levanta cuestiones sobre la naturaleza de la representación, sobre la temporalidad y el espacio exclusivo de la fotografía, a la vez que identifica aspectos autónomos del fenómeno fotográfico, haciendo con que éste dialogue y migre hacia otros *medios*, interrogando sus límites como lenguaje. La fotografía se presenta como un vehículo de transición, de intersecciones en medio a una extensa cadena de mediaciones y reproducciones.

Otro ejemplo, que incluye también la apropiación de imágenes y el contrapunto entre imágenes fijas y en movimiento, es la videoinstalación *Lonjuras*, presentada en Colonia, Alemania en ocasión del evento *Tour Belgic 2012*. La idea del espacio-tiempo y de la duración discutida anteriormente, está en este caso, asociada a la relación de la fotografía con el viaje, por cuenta de los desplazamientos emprendidos por los primeros viajeros, que de cierta manera incentivaron el descubrimiento de la fotografía, debido al deseo de realizar registros de lugares lejanos. La videoinstalación "*Lonjuras*" - la cual iremos nos centrar en el siguiente capítulo - consistió en la proyección de imágenes de un viaje sobre una fotografía fija de un coche en la carretera. La propuesta alude también a los procedimientos propios del cine, como el efecto *chroma key*, que consiste en combinar una imagen sobre otra. En la exhibición del video - proyectado en la superficie de un cristal - fueron añadidos elementos de la pintura, puesto que en el cristal/pantalla, había una textura blanca que confería a la imagen un carácter pictórico. La apropiación de imágenes asociadas a la proyección ponen la fotografía en medio al cine y a la pintura; cajones, paredes, suelos, "huecos" de la calle, acaban por tornarse "lienzos", "pantallas", revestidos por una imagen-luz. Maholy-Nagy en sus escritos también reflexiona sobre las potencialidades de pintar no con el pigmento, sino con la luz o el "color-luz"²¹⁶ en las superficies. Esta ambigüedad entre material e inmaterial acentúa la disolución de las fronteras entre fotografía, cine, vídeo y pintura.

²¹⁶ "Los medios técnicos abren la posibilidad al surgimiento de nuevos campos de representación. Engendran, además de la imagen a base de pigmentos, la imagen a base de luz; además de la imagen estática, la imagen cinética; además del cuadro, juegos de luz cinéticos; además de vastos cuadros históricos, películas que se extienden en todas las dimensiones". (en: LÁSZLÓ, Moholy-Nagy. *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005. P. 69).



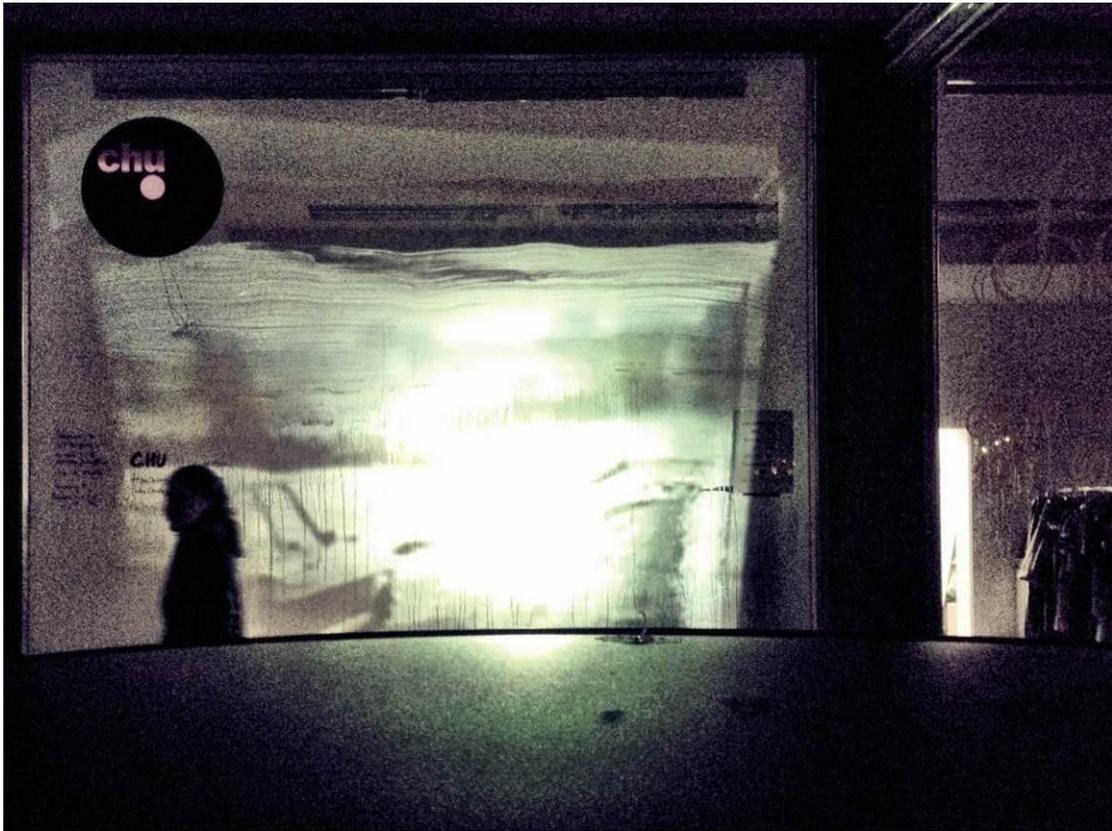
Serie *Mar de Dentro*. Lela Martorano. video-objeto, 2012.

El video posibilita todos esos juegos, puesto que se mueve entre el arte y la comunicación, entre la esfera artística y mediática, pudiendo ser considerado imagen o dispositivo, técnica o lenguaje, proceso u obra, *medio* de comunicación o arte. Abre nuevas posibilidades de moldar y subvertir el espacio-tiempo en el campo de la imagen y su capacidad de transformar el espacio sensorio, propiciando el desarrollo de la propia expresión del arte. El análisis del arte del video debe ser reposicionado y cercado por las transformaciones, no pudiendo más ser reconocido solamente en su autonomía de lenguaje, sino en sus más diversas contribuciones en el estatuto general del arte, tal cual la fotografía.

2.4.4.1. LONJURAS – videoinstalación

Rescatar la nostalgia de la experiencia vivida a través de un viaje que no termina es, de cierta manera, el propósito de la videoinstalación *Lonjuras*, señalada anteriormente. La fugacidad de las imágenes que van pasando poco a poco en la extensión de una fotografía, provoca la reflexión de que esta experiencia no se puede imprimir en una foto, en una superficie material. Son recuerdos que quedarán guardados en la memoria. No obstante, podemos constatar que la voluntad de registrar los viajes, incentivó el surgimiento de la fotografía, lo que llevó hombres como Hércules Florence y Henry Fox Talbot a desarrollar sus pesquisas en dirección a su descubrimiento. Es interesante observar que antiguamente se buscaba el registro a través del dibujo, los viajantes siempre llevaban en su equipo, un dibujante para registrar el paisaje, la gente, la fauna y la flora de los lugares lejanos. El descubrimiento de la fotografía revolucionó la obtención de imágenes de estos lugares. Tanto los científicos y viajantes, hasta los artistas, escritores, pintores demostraron el deseo de registrar los viajes. Goethe buscaba –a través del dibujo o la acuarela– un testimonio gráfico, y como vimos anteriormente, y más recientemente el modernista Mario de Andrade hacía un diario de imágenes a través del medio fotográfico, en sus viajes por Brasil.

Las fotografías resultaban creíbles, como en las postales de *Deslumbramientos* (capítulo siguiente), donde es posible identificar el sitio exacto (aunque se trate de un paisaje del pasado) que la foto ha sido tomada, pero la intervención de una otra imagen pone en duda esa evidencia. *Lonjuras* y *Deslumbramientos* también son de cierta forma "registros" de viajes, de lugares, de sensaciones. Tratan de partidas y retornos, de ausencias y desapegos.



Proyección de la videoinstalación *Lonjuras*, Lela Martorano. *Tour Belgique*, Colonia, 2012.

Para la investigadora Isabel Soler, "cada viaje es una experiencia interior, un paso más en el desplazamiento del hombre por la tierra. El acto de consciencia del viajero se despierta con un acto ritual. ...(...) Tanto en el acto ritual como en el acto creativo se manifiesta un acto de consciencia. El viaje y la obra de arte impulsados por una búsqueda del conocimiento reafirman su papel de concienciación²¹⁷".

El acto ritual proporciona profundidad a la experiencia y en este sentido, todos estos planteamientos propios del arte o de la búsqueda de conocimiento y autoconocimiento que hemos podido observar en los artistas y obras que presentamos aquí, hacen parte de este desplazamiento o viaje interior a que nos lanzamos. El viaje surge como metáfora al mundo contemporáneo acelerado y homogenizado, con estímulos exteriores cada vez más atractivos y la necesidad de un retorno a uno mismo, una mirada hacia adentro.

²¹⁷ SOLER RUIZ, M^a Isabel. *Reflexiones en el espacio: incidents of mirror-travel in the Yucatan, Robert Smithson*. Granada: Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, 2003. (Tesis Doctoral)

La fotografía de viaje se desarrolló con la llegada de la prensa ilustrada y la profesión del reportero viajero surge para aplacar la nostalgia de países lejanos a los que se quedaban en casa. Imprimían las representaciones que sus contemporáneos iban a tener sobre el extranjero. Sin embargo, en el principio la riqueza de detalles de la fotografía provocaba sorpresa y los fotógrafos profesionales del lugar proporcionaban imágenes estandarizadas a los turistas que pasaban por allí. Hoy en día, uno viaja y hace sus propias fotografías, lo que para Sontag, se tornó una estrategia de acumular fotos. Fotografiar además de demostrar una experiencia, es para ella, una forma de recusarla, al limitar la experiencia a una búsqueda de lo fotogénico y convertirla en una imagen, un souvenir. Los turistas hacen sus propias fotos estandarizadas se privando de la experiencia real para transformar el momento en un testigo de que realmente han estado allí. Y antes mismo de la revolución digital y del universo virtual a lo que hemos sumergido, Sontag vislumbra que "todo existe para terminar en una foto"²¹⁸.

Es reconfortante creer que el arte trasciende ese pensamiento y el punto de partida y la meta de este "viaje" se convierten en imaginario, un sueño que se funde dentro de otro. El recorrido no se desarrolla en un tiempo lineal, sino que permanente funde el presente y el pasado. Así, en *Lonjuras* o *Deslumbramientos*, a través de un matiz melancólico y constante en casi todas las obras, la evidencia de una colección de recuerdos extranjeros es adoptada e incorporada a los propios recuerdos.

²¹⁸ SONTAG, Susan. *Sobre fotografía*. Companhia das Letras. São Paulo, 2004, p.35.



Lonjuras, frames de la videoinstalación, Lela Martorano, 2012.

2.4.5. OTRAS CONSIDERACIONES SOBRE EL VIDEO

La perspectiva de un arte del video generó un conjunto de artistas y obras que son referencias clave para pensar la representación, la televisión, la fotografía, el cine, el arte conceptual y otras cuestiones relativas a la contemporaneidad. Se echarán de menos muchos nombres, pero sería imposible abarcar tantos artistas importantes que utilizan el soporte del video en sus creaciones. Nos enfocamos más en las teorías y obras que trabajan sobre la hibridez, la confluencia de los *medios* y a los artistas que se dedican a cuestionar el tiempo y rescatar la sensibilidad que se está perdiendo poco a poco en el mundo contemporáneo, a través del arte. Estos artistas y sus ideas nos ampararon para considerar este proceso de combinación y convergencia mediática asociado a las prácticas artísticas contemporáneas. Frente a la disolución de los soportes tradicionales analógicos y a la imposición masiva de las nuevas tecnologías, se hizo necesaria la reformulación de los procedimientos y el propio entendimiento de la historia de los *medios* que todavía se encuentra en construcción.

El videoarte se consolidó en un medio de artistas que rompieran con los conceptos convencionales, fusionando diversos lenguajes, desde las artes plásticas, hasta la literatura, música, teatro donde las nuevas tecnologías serian empleadas de forma experimental poniendo en prueba sus capacidades expresivas. Según Dubois la creación esencial es siempre estética, nunca técnica, condición de la verdadera invención en materia de imagen²¹⁹. Esas experiencias son generadas con la intención de encontrar nuevas alternativas significantes para el arte. El transito existente entre una y otra lenguaje es capaz de concebir nuevas categorías expresivas. Maholy-Nagy creía que el arte tiene la tarea de perfeccionar los sistemas funcionales humanos, pues pretende establecer relaciones nuevas entre los fenómenos, sea de carácter óptico, acústico o de otros tipos funcionales y ofrecerles a la percepción de una manera cada vez más intensa y enriquecedora²²⁰.

²¹⁹ DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*, Cosac Naify, São Paulo, 2004. p. 57.

²²⁰ LÁSZLÓ, Moholy-Nagy. *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005. p. 87.

Todas esas relaciones, que están más allá de la entremezcla de los procesos y medios instrumentales, se suman a elementos que expanden el universo sensorial y las relaciones subjetivas. El cruce de datos y de historias, a través del procedimiento de la apropiación y de las relaciones entre imagen-luz e imagen-materia, no remiten apenas a la percepción, sino también a las sensaciones y emociones operadas por la memoria. Son obras que registran el movimiento como huella, como trazo invisible de un tiempo, retomando la idea de que la imagen-luz es efímera, ilusoria, como un recuerdo.



3. FOTOGRAFÍA Y MEMORIA

"Tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual dependen de la memoria.

No somos sino memoria.

La fotografía, pues, es una actividad fundamental para definirnos que abre una doble vía de acceso hacia la autoafirmación y el conocimiento".

Joan Fontcuberta

3.1. LA RELACIÓN ENTRE EL PROCESO FOTOGRÁFICO Y LOS MECANISMOS DE LA MEMORIA

Las discusiones abordadas hasta aquí, sirven de estructura y de cierta manera dan forma para afrontar en una cuestión todavía más compleja y subjetiva: el funcionamiento del mecanismo de la memoria en la constitución de nuestras imágenes internas. Sobre todo, de cómo la fotografía y sus mecanismos se relacionan con esa cuestión. Son aspectos subjetivos y paradójicos que envuelven ambos procesos - memoria y fotografía - están íntimamente ligados, siendo que la fotografía en nuestros días puede ser considerada uno de los depósitos más relevantes de la memoria, debido a su valor como índice, como huella. Importante también observar que se distinguen principalmente por el hecho de que la fotografía sea un proceso `mecánico`, mientras que la memoria, se constituye de un proceso totalmente orgánico y sin duda mucho más complejo, que obedece básicamente a criterios emocionales, concretizados en función de las reacciones químicas que ocurren en el cerebro. Mientras los recuerdos están cambiando constantemente, de forma, de nitidez, de color, según el punto de vista, la fotografía resulta una imagen fija y "congelada" y estos cambios sólo van a ocurrir en el proceso de recepción, o sea, en la mente de quien contempla la imagen. Sin embargo, es posible establecer muchas relaciones entre el proceso fotográfico y los mecanismos de la memoria, en se tratando de la construcción de las imágenes. Importante destacar que nos estamos refiriendo aquí de los procesos analógicos de la fotografía.

En *Materia y memoria*²²¹, Henri Bergson destaca importantes conceptos que potencializan el análisis sobre la fotografía y el audiovisual: la memoria y su relación con las imágenes. El filósofo discurre sobre los estímulos captados por nuestra percepción, el involucramiento de nuestro cuerpo y del espíritu en el proceso de selección de las imágenes, hasta el reconocimiento, la fijación, supervivencia y evocación de las mismas. Según su análisis, en el campo

²²¹ BERGSON, Henri. *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2006.

psíquico, el procesamiento de las imágenes empieza en el inconsciente, va de la percepción y de la mirada hacia la revelación de la imagen visible y luminosa en la consciencia. En realidad, todo lo que sentimos, miramos, pensamos, sabemos, es preservado en la memoria, nada se pierde, pero pueden o no emerger a la consciencia, transformándose en “representación”.²²² Se puede pensar que ese trayecto de la imagen mental hacia al consciente es comparable al camino que hace la imagen primitivamente captada por la cámara fotográfica, en estado de “latencia” hacia la imagen finalmente “revelada”. En este pasaje pueden ocurrir muchas cosas, en el intervalo se inscriben nuevos elementos, invisibles a principio, como describió Flusser sobre el interior de la “caja negra”. Flusser reconoce que existen regiones, en la imaginación de los aparatos, que permanecen inexploradas, regiones que el artista navega preferencialmente, para traer a la luz imágenes nunca antes vistas, o sea, para interferir en su funcionamiento interno, reinventando, en contrapartida, sus funciones o finalidades²²³. Es curioso pensar que los procesos digitales por ser tan directos y automáticos, no ofrecen esa abertura para el artista, esa “imaginación” viene cada vez más “robotizada” y la infinidad de recursos y efectos que posibilitan terminan por anular la sorpresa y la magia que proporcionaba el proceso analógico.

Si las imágenes mentales son una expresión concentrada de la situación psíquica como un todo, como afirma Bergson, y no simplemente o sobre todo de los contenidos inconscientes, no es posible interpretarlas a partir de la consciencia o sólo del inconsciente, mas a partir de una relación entre uno y otro²²⁴. En el proceso fotográfico también ocurre una situación semejante, puesto que el gesto de fotografiar sería una interrelación entre dispositivo y fotógrafo, como hemos constatado anteriormente. Intentaremos aquí, establecer puntos de convergencia donde mecanismo de memoria y proceso fotográfico actúan de manera equiparable, recurriendo a los conceptos desarrollados por Henri Bergson en relación a la memoria, y también a otros

²²² BERGSON, Henry. *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2006, p. 235.

²²³ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da Fotografia*. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2002.

²²⁴ BERGSON, Henry. *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2006, p.285.

autores que han hecho reflexiones y aportes al tema, no solo en sus aspectos psicológico y neurológico sino también en lo poético, artístico y literario. Fontcuberta afirma: "eres lo que recuerdas"²²⁵, pero Flusser diría que también es necesario olvidar, y que ésta es una función tan importante de la memoria como recordar.

3.1.1. ENTRE MIRADA Y MEMORIA – el recuerdo

*“O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê./
É preciso transver o mundo.”*

Manoel de Barros

La memoria es investigada por diversos teóricos y artistas, además de ser fuente de estudios en diversas áreas como la psicología o las neurociencias. En relación a su aspecto neurológico, según el médico y científico Iván Izquierdo²²⁶, ésta puede ser entendida como la adquisición, conservación y evocación de informaciones. La adquisición sería el aprendizaje, y la evocación se denomina remembranza o recuerdo. Es importante para nuestra investigación subrayar que existe una delimitación tenue entre la memoria (*mneme*) y el recuerdo (*anámnesis*). Sólo es posible evaluar la memoria por medio de la evocación, o sea, la rememoración. Partiendo del presupuesto de que el recuerdo es el factor más relevante para el estudio de la memoria, se concluye que su capacidad de almacenar informaciones depende entre otras cosas, de la capacidad de recordar esas informaciones. Por cuenta de esas evaluaciones, podemos suponer que si existe una línea tenue que divide la memoria y el recuerdo, también lo hay entre el ver y el mirar.

²²⁵ FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*. Ediciones Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p. 56.

²²⁶ Iván Izquierdo, argentino naturalizado brasileño, es médico y neurocientífico, pionero en el estudio de la neurobiología de la memoria y del aprendizaje. Viene haciendo numerosas contribuciones originales para la comprensión de las bases celulares del almacenamiento y evocación de la memoria. IZQUIERDO, Iván. *Memória*. ArtMed, Porto Alegre, 2002.

Entre el ver y el recordar determinada cosa o situación hay un espacio, un abismo, del que habla John Berger o el interior de la "caja negra", espacios donde se inscriben la subjetividad. La capacidad de la memoria difiere de un individuo para otro, de acuerdo con esta subjetividad que interviene en los factores básicos de la memoria: la adquisición, o sea, la percepción del mundo exterior a través de imágenes y acontecimientos, mezclada en el interior, la conservación de estas imágenes en la mente y la evocación o la rememoración de los acontecimientos. El papel del recuerdo es rescatar las imágenes conservadas en la y por la memoria a través de percepciones de variadas especies. Esas percepciones pueden ser, sobre todo, sensoriales: visión, olfato, audición, tato y gustación. Es curioso observar que la memoria, solo puede retener una pequeña parcela de los acontecimientos del pasado, sin que nadie sepa porque elige justamente éste o aquello. "No se puede criticar aquellos que deforman el pasado, o reescriben, o falsifican, los que aumentan la importancia de un acontecimiento, se calan a respecto de otro", alega el escritor Milan Kundera en su libro *La Ignorancia (L'Ignorance)*²²⁷. Las elecciones, cada uno de nosotros lo hace misteriosamente, de acuerdo con esa subjetividad. De ser así, se supone que una realidad tal cual ella ha existido, no existe más, su restitución es prácticamente imposible. Como hemos podido observar en capítulos anteriores, la fotografía también posee la capacidad de mentir sobre la realidad, aunque sea una representación de ella, pero ante todo es un fragmento recortado y susceptible de manipulación. Por medio de fotografías, el mundo se torna una serie de partículas independientes, sueltas, y la historia pasada y presente, por su vez, se torna un conjunto de anécdotas.

En otro pasaje del libro *La Ignorancia*, el personaje principal volviendo a su lugar de origen, busca en su memoria los recuerdos de antaño y admite que si quisiera contar un recuerdo como una pequeña anécdota con sentido, sería obligado a insertarlo en una secuencia de otros acontecimientos, otros hechos, otras palabras, y como los tenía olvidados, sólo podría inventar, no para engañar a los otros, sino para tornarlos más inteligibles. En relación al mismo abordaje, Bergson dice que la imagen rememorada no llega a cubrir todos los

²²⁷ KUNDERA. Milan. *A Ignorância*. Companhia das Letras, São Paulo, 2002.

detalles de la imagen percibida, y una llamada es lanzada a las regiones más profundas y lejanas de la memoria, hasta que otros detalles conocidos vengán a proyectarse sobre aquellos que se ignoran²²⁸. Ese mecanismo hace con que la memoria presente la capacidad de crear y recrear imágenes en todo momento, lo que consiste en un proceso cuyo efecto, desplazado a la construcción de imágenes fotográficas, veremos a continuación, descrita con matices más personales.

3.1.2. DE LA MEMORIA Y SUS LAPSOS

Efectivamente, hablando en un ámbito más personal – lo que será de gran importancia tanto en los próximos párrafos como para obtener una comprensión más completa de todo lo tratado hasta aquí – la profundización en el análisis de las investigaciones en torno a la memoria en el arte contemporáneo coincidieron con las búsquedas e inquietudes creadoras que caracterizaron mis producciones desde el primero contacto con las prácticas artísticas. De hecho, resultaba evidente que se trataba de un camino todavía novedoso en lo que se refiere a la producción artística actual, lo que pasó a constituir el principio de un trayecto de búsquedas y experimentaciones. Fundamentados en esa cuestión, se realizaron muchas experiencias relacionando el proceso de la memoria al lenguaje fotográfico: “*Da memoria e seus lapsos*” (2000) es una serie de fotografías que consiste en la intervención en el propio proceso de revelado. Estas imágenes en blanco y negro, tenían sus formas distorsionadas por la aplicación del revelador con pincel, y en otro momento, sufrían proyecciones de imágenes en colores, reforzando la idea de que “revestimos los paisajes” de acuerdo con nuestras sensaciones del momento. En correspondencia a eso, el crítico y curador Fernando Lindote escribió:

²²⁸ BERGSON, Henry. *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2006. p. 296.

Entre 1999 y 2000, Lela sumerge en los procesos propios del *medio* (fotográfico). Realiza experiencias que van más allá del momento del encuadre de la composición o del disparo del obturador. Interfiriendo en el momento de la ampliación de las fotografías, sea por mover la hoja de papel fotográfico, sea por aplicar el revelador con pincel, ...(..). La ficción de sus imágenes se vuelve más densa y compleja. A empezar por la elección de los locales fotografiados: son casas viejas y/o abandonadas. Habitaciones que podrían incluir visiones de fantasmas y otros seres sobrenaturales, de no ser ellas mismas, los fantasmas. Las distorsiones realizadas en la ampliación de las fotografías de estas casas abandonadas vuelven la estructura, antes fija y decadente, en una superficie volátil, amiga del viento y de la niebla. Es como si las paredes de albañilería estuvieran hechas de bruma. Y sus ventanas, abiertas a la penumbra, fueran fantasmas huyendo a la revelación. Y revelar adquiere entonces su connotación más precisa: enseñar dos veces – sumergir en el devaneo de la imagen²²⁹.

En este sentido, las distorsiones en la imagen o los fantasmas de los cuales describe Lindote, vieron a reforzar la búsqueda por traducir las imágenes de la memoria, muchas veces encubiertas por la niebla. La memoria desde entonces pasó a ser no solo el tema principal de mi proceso creativo, sino que el motivo de las formas e incluso de los medios adoptados para la concepción de las obras. A lo largo de este desarrollo, las teorías de Bergson han sido fundamentales para el apoyo de sus construcciones. Una de sus afirmaciones es la que defiende que existen dos formas de supervivencia del pasado, considerando dos formas de memoria: la *memoria hábito*, adquirida a través de mecanismos motores y que es la *memoria voluntaria*, y la *memoria recuerdo*, espontánea, que surge de un recuerdo y es imprevisible²³⁰, y que serían equivalentes, según el médico Iván Izquierdo, a la *adquisición* y el *recuerdo* respectivamente. Veremos que la percepción por la visión es, por excelencia, representante de la memoria voluntaria mientras la memoria involuntaria hace alternar el recuerdo y el olvido y esa discontinuidad resulta en la fragmentación de los recuerdos rememorados. De ser así, las imágenes de nuestra memoria, nuestra visión interna, son construidas a partir de la relación de las dos formas, es decir, a partir de la mirada, de la percepción de

²²⁹ LINDOTE; Fernando. *Transportas – imagens de Lela Martorano*. Circuito Catarinense de Artes Plásticas - SESC – 2004.

²³⁰ BERGSON, Henry. *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2006.

las cosas y objetos, de sueños y escenas reales, de pensamientos y sensaciones.

En el intento de reconstruir la experiencia de los procesos mentales en diferentes formas de espacio-tiempo, el desarrollo de estos primeros trabajos pasó a discutir la imagen mental no como algo definido sino como un campo en eterna construcción. Buscando evocar para estas imágenes la sensación de rememoración de una escena o acontecimiento, con todas las trampas que hace la memoria en el intento de buscar la mejor representación, combinando percepciones, proyectando y superponiendo imágenes y sensaciones, reconstruyéndose constantemente. Fotografiamos por diversas razones, para registrar, para recordar, incluso para olvidar. La imagen se queda atrapada en el momento fotografiado, y la eternidad de este instante no cuenta el tiempo, el pasado y el futuro se confunden. La fotografía, según esta óptica, se hace tan maleable y tan falible cuanto la memoria.

En las imágenes de "*Da memoria e seus lapsos*" es posible observar lugares donde es imposible distinguir, casas abandonadas, ruinas, elementos en descomposición, ventanas y puertas. Son restos de una ciudad que acumulan huellas, trazos de memoria y recuerdos. En estos lugares vacíos y silenciosos, destruidos por el tiempo y por el olvido, hay una ausencia espacial y temporal, donde la presencia humana es apenas sugerida.



"Da memória e seus lapsos", Lela Martorano. Fotografia em branco y negro, 2000.

Refiriéndose a estas obras, la investigadora Sandra Makowiecky analiza las imágenes bajo la perspectiva del paisaje y supone que los artistas contemporáneos que lidian con el tema del paisaje no constituyen meramente un registro de un escenario geográfico, sino un factor que determina la identidad del hombre, con el cual establece un dialogo continuo. Las fotografías no se entregan enteramente al observador, según ella, es necesario leer sus historias, articuladas por miradas personales²³¹. El objetivo es hacer que estas imágenes remitan al espectador a sus propios recuerdos, sueños y reminiscencias. La fotografía sería entonces el soporte más adecuado para desencadenar este proceso, pues es una forma de realidad mixta, o realidad híbrida: está en el lado de la realidad objetiva y la vez de la subjetividad del creador o del observador.

²³¹ MAKOWIECKY, Sandra. *Lela Martorano – a cidade e as cenas que acumulam vestígios arqueológicos*. (En: *A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos*. Editora da UFSC: Florianópolis, 2003. Tesis Doctoral). p. 357.

Eso implica disociar la fotografía de lo instantáneo, que durante mucho tiempo ha sido su ley más poderosa. Al trabajar con la temática de la memoria, fotografiando escenas degradadas o lugares en ruinas dejando a ver el abandono o los vestigios de lo humano, va contra esta ley: los lugares siguen ahí, inmuebles, solo el tiempo los hace cambiar, lentamente. El instante es eterno y efímero a la vez, como la propia fotografía. Todo eso es muy observable en las imágenes y en la instalación anterior "*passagens e paisagens*" (ver p.229), de 1999. El curador Fernando Lindote describe la experiencia de entrar a la obra, puesto que las fotografías estaban ubicadas en un espacio no convencional y vislumbra los futuros desarrollos del trabajo:

...(…) En la instalación que presenta (*Passagens e paisagens*), ya están definidos algunos trazos que serán constantes en su obra. La instalación estaba compuesta por cajas fotográficas - donde habían sido dejados residuos de hojas y plantas - puestas en las paredes de la casa antigua que recibió la exposición. Y las hojas también fueron esparcidas por el suelo de los oscuros pasillos por donde los visitantes caminaban. Esa obra lo que hacía era accionar recursos de la memoria afectiva por un mecanismo a la vez sencillo y preciso. Sus cajas fotográficas asociaban la visión y el olfato simultáneamente. Como máquinas de memoria, estimulaban al recuerdo de imágenes del pasado de uno mismo. Y el recuerdo rellenaba así los huecos de la memoria con el suplemento ficticio de las imágenes del presente. Ese *ahora* propuesto por Lela eran sus cajas de fotografía, sus pasillos oscuros y la ventana abierta de la casa antigua, por donde entraba una luz oblicua. En esa época, el concepto de *proyección* se hará fundamental en la obra de Lela Martorano.

En esta obra es posible percibir la fusión de los medios artísticos, la manipulación a través de procedimientos como los de la pintura o la superposición de imágenes. Por lo tanto es también fundamental el desplazamiento de la fotografía hacia la instalación. El intento de reproducir la atmosfera que envuelve las imágenes retenidas en la memoria a través del cuerpo-mirada y de la percepción se hace posible sin el convencionalismo de la sala de exposición. La antigua casa que abrigaba la instalación, de cierta forma le servía de escenario y acentuaba la idea de "máquina de memoria" de la cual se refiere Lindote. El espectador cambia su mirada de manera radical, pues ya no tiene una única posición, puede pasear por la obra libremente y

elegir su tiempo de fruición. El hecho de caminar por encima de las hojas y sentir su olor potenciaban el efecto de la *maquina* transformando la experiencia y “accionando recursos de la memoria afectiva”.

Bergson decía que para evocar el pasado en forma de imagen “es necesario poder abstraerse de la acción presente, y conceder importancia a lo inútil, es necesario querer soñar”²³². La configuración de la instalación, bien como las propias imágenes fotográficas proporcionaron una ‘liberación’ del tiempo que permitía al espectador abstraerse e insertarse en la obra.

Bergson utiliza una serie de metáforas imagéticas, en relación al cine, a la pintura, y en ese caso a la fotografía, al decir que el intento de recuperar un recuerdo es un acto *sui generis* y “por el cual nos desplazamos del presente para volvernos a colocar en el pasado en general, luego en una cierta región del pasado: trabajo de tanteo análogo a la puesta a punto (enfoque) de un aparato fotográfico”.²³³

²³² BERGSON, Henry. *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2006, p. 277.

²³³ BERGSON, Henry. *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2006, p. 327.



"Da memoria e seus lapsos", Fotografía en blanco y negro, Lela Martorano, 2000.

3.1.3. ABISMO Y ALUCINACIÓN – *Imprevisibles retornos*

El signo fotográfico es, al principio de la conexión física, la proximidad a lo real y su referente. Sin embargo, como alerta Dubois, es conveniente liberarlo del "fantasma" de una fusión con lo real, que es justo lo que vienen haciendo los artistas contemporáneos que utilizan la fotografía para la creación artística. Muchas veces mantienen el carácter indicial de la fotografía pero mezclado al imaginario, tal como observamos en los diversos ejemplos presentados. La imagen del recuerdo está justamente entre lo vivido y lo recordado, este "abismo", que existe entre el momento "captado" y el momento interpretado de una fotografía, o sea, su recepción. Entre el lapso y la ausencia, los recuerdos se mezclan a la imaginación generando imágenes ilusorias. En la superficie de la foto se imprimen "fragmentos" de la realidad, o de diversas realidades, recortadas y separadas de su contexto, que remeten de alguna manera a los recuerdos casi olvidados, distorsionados y recreados en la memoria.

La vida psicológica del hombre es sobre todo afectiva²³⁴, dice Bergson, por lo tanto, si existe una carga emocional en determinado recuerdo, este se fija más profundamente en la memoria. Esta 'carga emocional' está relacionada a las experiencias vividas, a nuestro pasado, que se manifiesta o hace consciente el recuerdo provocado por un impulso y convertido en "representación". Existe una amplificación de un punto del pasado, resultado de una emoción, de una sensación o de una percepción sensorial. Naturalmente podemos constatar que las cosas percibidas, están cargadas de sensaciones y están al borde de la ilusión. El pasado se desplaza en el presente, como describe a seguir Lucia Castello Branco, al constatar que el pasado, tal como vimos con la imagen del cine, es una ilusión creada por nuestra percepción.

"el pasado no se conserva entero como un tesoro en los receptáculos de la memoria, más bien se construye a partir de faltas, de ausencias; es admitir, por

²³⁴ BERGSON, Henry. *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2006.

lo tanto, que el gesto de aproximarse a lo que se fue implica un gesto de edificar lo que todavía no es, lo que vendrá a ser”²³⁵



Imprevisíveis retornos, fotografías en color, Lela Martorano, 1999.

Este argumento justifica como se impregnan de ficción nuestros recuerdos u olvidos, buscados en el pasado y cargados de impresiones del presente. Así la memoria tal vez esté constituida de sueños – es decir, de ficción. El distanciamiento, a su vez, entre pasado y presente implicado en la fotografía, este “desfase temporal” entre el objeto y su imagen, también manifiesta toda la relación de la fotografía con la alucinación. Es lo que sostiene Dubois cuando afirma que la distancia que está en el núcleo de la fotografía, por reducida que sea, es siempre un abismo...todas las fuerzas del imaginario pueden alojarse allí²³⁶. Ese espacio de tiempo permite todas las confusiones, todas las desviaciones, todas las inquietudes. Estas cuestiones se presentan en un segundo momento en la obra, parte todavía de la serie “*da memória e seus lapsos*”, más específicamente en “*Imprevisíveis retornos*” (imprevisibles retornos). Las imágenes en blanco y negro se recomponen en nuevas imágenes: la proyección de diapositivas en color sobre las fotografías, que se presenta como una camada “pictórica”, de esta vez, de color-luz. Makowiecky subraya que con esto, la materialización de la imagen a través de la fotografía termina por romper la barrera de la simple reproducción mecánica y trae para la imagen el subjetivo, el personal y el gestual decurrente de la pintura. En este momento se puede decir que el concepto de proyección se hará fundamental en la obra, como constató Lindote, bien como la apropiación del archivo familiar.

²³⁵ CASTELLO BRANCO. Lúcia. “A traição de Penélope” (en: GUIMARAES, Cesar. *Imagens da Memória: entre o legível e o vivível*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 1997, p.20)

²³⁶ DUBOIS, Philippe. *El Acto Fotográfico: De la representación a la recepción*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1986. p. 90.

...(…) “Es cuándo la artista pasa a experimentar con la proyección de imágenes del archivo personal de la familia, sobre las fotografías de casas antiguas realizadas en este momento. Son sobretodo diapositivas y películas super8 coloridas – realizadas despretensiosamente por su padre, médico de profesión - que Lela pasa a contrastar con su abanico de fotos en blanco y negro, obteniendo por resultado a una doble proyección. Retoma así el color en su trabajo; solo que en esta ocasión se trata de un *color-calor* que se da por la apropiación de los paisajes capturados por el padre”²³⁷.

En principio, la foto o el recuerdo, nos remiten al pasado, sea próximo o lejano. Una fotografía remite a una realidad no sólo exterior sino también interior y sobre todo, anterior. “No se podría decir que la fotografía efectúa, literalmente, el trabajo del inconsciente?”²³⁸, Philippe Dubois subraya a Freud, cuando interroga. El acto fotográfico, para él, es el principio de una separación a la vez en el tiempo y en el espacio, es verdaderamente fundamental, “es conexión y corte (del signo con el referente) de ahí la duplicidad de esa imagen, verdadera “aparición” (en los dos sentidos del término), a la vez *visión espectral* (alucinatoria) por estar cortada, separada, y *huella única*, singular, por ser indicial”²³⁹. Este corte sería una falla irreductible entre signo y referente. Ya para Barthes, la alucinación existe en la propia mirada, y ésta es al mismo tiempo efecto de verdad o efecto de locura y la fotografía, a la vez, se convierte en una nueva forma de alucinación: “falsa a nivel de la percepción, verdadera a nivel de tiempo: su alucinación templada de algún modo, modesta, dividida (por un lado, “no está ahí” por el otro “sin embargo ha sido efectivamente”): imagen demente, barnizada de realidad”²⁴⁰. Para él, el poder de autenticación de la fotografía prima sobre el poder de representación, más a la vez que retiene la imagen garantizando su permanencia, evidencia su carácter efímero y degradado, como un recuerdo

²³⁷ LINDOTE; Fernando. *Transportas – imagens de Lela Martorano*. Circuito Catarinense de Artes Plásticas - SESC – 2004.

²³⁸ DUBOIS subraya a Freud (en DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico. De la representación a la Recepción*. Ediciones Paidós Comunicación, Barcelona, 1994. p.88.)

²³⁹ DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico. De la representación a la Recepción*. Ediciones Paidós Comunicación, Barcelona, 1994, p. 91.

²⁴⁰ BARTHES, Roland: *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1989, p. 172.

lejano. El recuerdo tal cual la fotografía, no "representa" la realidad, sino, la crea y es capaz de distorsionar nuestra percepción del mundo representado.



Serie "*Transportas*", fotografía en color, Lela Martorano, 2004.

De este modo, la imagen del pasado se actualiza o se fija, en el exacto momento en que es elegida para servir al presente, o sea, cuando se forma la percepción del presente.

3.1.4. PERCEPCIÓN Y MOVIMIENTO

Retomando la idea de percepción y movimiento relacionados a la ilusión del cine, acordémonos que Bergson ha denominado el proceso de la percepción humana de "cinematógrafo interior". Ese movimiento creado resultado de la suma de las vistas instantáneas de la realidad en el caso de nuestra percepción - o los diferentes momentos de inmovilidad del cine - alineados a lo largo de un devenir abstracto, son interrelaciones generadas entre lo objetivo y la subjetividad.

Teniendo en cuenta esa circulación y los intercambios entre la realidad y el inconsciente, podemos suponer que no existen imágenes como

representaciones visuales que no hayan surgido de imágenes de la mente, de la misma manera que no existen imágenes mentales que no tengan algún origen en el mundo concreto de los objetos visuales. “El universo es imagen”, afirma Henri Bergson, a la vez, la ciencia dice que el universo es por naturaleza, maleabilidad y movilidad. Una inmensa e infinita correlación de movimientos siempre haciéndose, deshaciéndose y rehaciéndose. Bergson dice: “Llamo materia al conjunto de las imágenes, y percepción de la materia a esas mismas imágenes relacionadas a la acción posible de una cierta imagen determinada: mi cuerpo”²⁴¹. Nuestro cuerpo, que también es parte del mundo material que comprenden esas imágenes, sufre la acción de los objetos exteriores, que le provocan una reacción, es decir, el cuerpo influye y reacciona sobre las imágenes exteriores, recibiendo y devolviendo movimiento. Para entender el pensamiento bergsoniano es necesario comprender el 'papel del cuerpo', donde los hábitos se inscriben, constituyendo, por lo tanto, una memoria biológica, como depósito de la experiencia pasada, que se proyecta en dirección al futuro, puesto que él realiza movimientos y acciones. Este movimiento va a crear nuestro propio universo de imágenes. La percepción es responsable por el movimiento y desempeña un papel fundamental en la construcción de las imágenes interiores, lo que para Dubois, ese movimiento es la única manera de definir nuestra relación con el mundo. Son estos pasajes, estos desplazamientos, esas idas y venidas, las que hacen literalmente el juego, de mil formas diferentes, de la mirada hasta la revelación, sea de una fotografía o de un recuerdo, conjugando pasado y futuro, a partir de la consciencia que tenemos del cuerpo en el nuestro presente. Dubois afirma que la eficacia de la fotografía reside justo en ese movimiento que va del *aquí* del signo y al *allí* del referente²⁴².

El ojo, o la percepción de la visión - parte de la *memoria voluntaria* - podría ser fundamental para la construcción de la imagen, sin embargo como hemos verificado en la teoría Bergson, esta se construye a partir de la relación entre

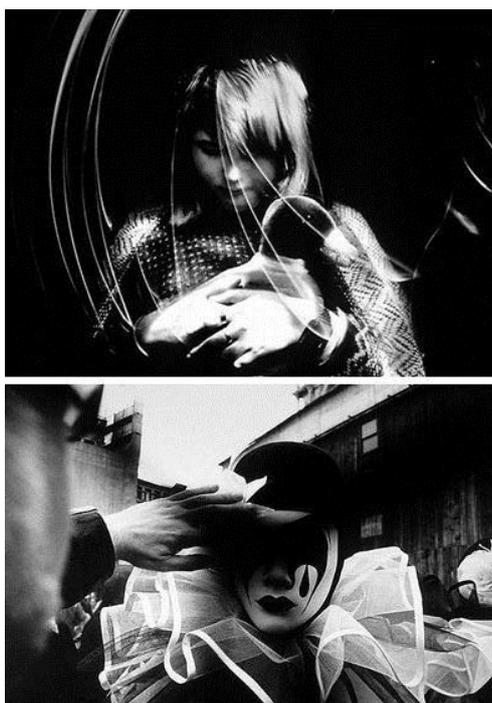
²⁴¹ BERGSON, Henri: *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Cactus, Buenos Aires, 2006, p. 37.

²⁴² DUBOIS, Philippe. *El Acto Fotográfico.....*Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1986.

los dos tipos de memoria que clasifica: *memoria voluntaria* y *memoria recuerdo*.

Prueba de eso son las imágenes captadas por el fotógrafo ciego Evgen Bavcar²⁴³ que nos demuestra que todos los sentidos actúan en esta operación.

“Cada foto que hago he de tenerla perfectamente ordenada en mi cabeza antes de disparar. Me llevo la cámara a la altura de la boca y de esa forma fotografío a las personas que estoy escuchando hablar. El autofocus me ayuda, pero sé valerme por mí mismo. Es sencillo. Las manos miden la distancia y lo demás lo hace el deseo de imagen que hay en mí”²⁴⁴.



Evgen Bavcar, fotografía blanco y negro, 2012.

De este modo, se supone que en la fotografía, la subjetividad y la memoria espontánea son factores relevantes para la inscripción de la imagen. La reacción del cuerpo delante de las imágenes exteriores, o mejor, los estímulos externos captados por el cuerpo son capaces de generar infinitas sensaciones y son fundamentales para el funcionamiento de los mecanismos de la

²⁴³ Evgen Bavcar, fotógrafo esloveno, radicado en París, perdió la visión a los doce años de edad.

²⁴⁴ BAVCAR, Evgen. (en: *Janela da Alma (Ventana del Alma)*, documental. Dirección: João Jardim e Walter Carvalho. Brasil, 2001).

memoria, que por su vez, van a procesar e interpretar esas informaciones/sensaciones, generando en mayor parte, imágenes ilusorias, tal como describe el personaje de *La Ignorancia*. El ser humano recibe las acciones de las imágenes exteriores y las aísla en una especie de encuadre, eligiendo imágenes o ignorando las que no interesan, pero aportando siempre las modificaciones de los órganos sensoriales del cuerpo²⁴⁵. Lo mismo hace el fotógrafo al elegir el objeto a ser fotografiado, con arreglo a sus intenciones e intereses personales. Cuando pensamos, recordamos, imaginamos, estamos reconstruyendo o recreando la memoria, añadiendo o suprimiendo informaciones, imágenes, en una visión interior y subjetiva, recortada de lo real. Todo eso "mecanismo" o "movimiento", corresponde también al proceso del revelado de la fotografía (analógica), si tenemos en cuenta sus fases sucesivas de la imagen latente hacia la imagen revelada y fijada, y por fin expuesta a la mirada ajena.

Ese proceso está inscrito en la duración²⁴⁶, que para Bergson, significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo "absolutamente nuevo".²⁴⁷ Quiere decir que ese movimiento de lo cual se refiere, hace con que la memoria como pasado va sellando a la materia a partir de un cambio constante y acumulativo, de tal forma que el presente se llene de pasado. Cuando miramos una fotografía es posible percibir este distanciamiento entre el momento en que ha sido tomada y el presente que se contempla. La memoria hace este vínculo entre pasado y presente y a ella recurrimos para rastrear el origen de las cosas pero también para descifrar de alguna manera lo que vendrá. Así, podemos decir que el fragmento de tiempo recortado por la fotografía puede contener el antes y el después, o sea, pasado y futuro. Walter Benjamin asegura que frente a una fotografía el espectador "se siente irresistiblemente forzado a encontrar el lugar inaparente en el cual en una

²⁴⁵ BERGSON, Henri: *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, 1ª edición. Cactus, Buenos Aires, 2006.

²⁴⁶ Para Bergson, la duración, por lo tanto, no es corte, sino continuidad: "Nuestra duración no es un instante que reemplaza a otro instante; no habría entonces nunca más que presente, no-prolongación del pasado en lo actual, ni evolución, ni duración concreta. La duración es el progreso continuo del pasado que corroe el porvenir y que se hincha al avanzar. Desde el momento en que el pasado crece incesantemente, se conserva también de modo indefinido" (en: BERGSON, Henri. *Materia y vida*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1977, p. 47).

²⁴⁷ BERGSON, Henri. *La evolución creadora*. Buenos Aires, Cactus, 2007, p. 30.

determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya tiempo anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo”²⁴⁸.

3.1.5. ENTRE LO REAL Y LA HUELLA – el tiempo subjetivo

Si en la fotografía, como hemos visto, hay una necesidad de referencia, hay también una necesidad de distanciamiento, de separación, de corte con ese referente, con esa “realidad” fotografiada. Esa distancia funciona tanto en el espacio como en el tiempo y hace de la fotografía una representación siempre retrasada, diferida. El aspecto técnico de la operación fotográfica, reconocido por Barthes, no lleva a considerar una fotografía como copia de lo real, sino como una emanación de lo real pasado, permitiendo la concordancia entre “lo que fue” y “lo que es”, o sea, entre un acontecimiento pasado y la observación presente de la imagen. Retomando “el acto fotográfico”, de Philippe Dubois, donde declara que la separación de la imagen de la realidad, hace de esta imagen alejada de lo real y que esta separación ocurre en el momento exacto de la exposición, en el intervalo entre la apertura y el cierre del obturador y que, al tiempo que hace la imagen, la desvincula totalmente de su relación con el mundo.

El transcurso de la imagen captada “latente”, del surgimiento positivo, hasta su recepción, es un camino de trabajo, de proceso. Revelada y ampliada, la imagen resurge con nuevo significado y adoptará otros diferentes significados aportados por el espectador. Este, será el responsable por el desplazamiento entre mirada y memoria, entre realidad e imaginación.

Se para Bergson, la materia es un conjunto de 'imágenes' y por imagen entendemos “una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama una representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la 'cosa' y la 'representación’”²⁴⁹, ese “medio camino” de lo cual nos habla, es justo donde los factores invisibles y

²⁴⁸ BENJAMÍN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Editorial Taurus, 1987.

²⁴⁹ BERGSON, Henry. *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Cactus, Buenos Aires, 2006, pp. 25-26.

personales se adhieren. Teniendo en cuenta tal afirmación, es acertado decir que el recuerdo no existe como una imagen verdaderamente real, es un recorte de la realidad, una descomposición del pasado – así como la fotografía. Es el distanciamiento o espacio de tiempo que separa lo “real” y la “huella”, la “cosa” y la “representación”.

El tiempo en Bergson, no cuantitativamente sino en la experiencia que se vive, es la suma de momentos que se alinean en la trayectoria de la vida de un hombre, y cualitativamente, en la conciencia de aquel que vive tales momentos²⁵⁰. El tiempo como duración de cada experiencia, que puede ser sentida como lenta o rápida, independe de la cantidad de minutos que pasaron. Así siendo, la duración posee fronteras con el pasado inmediato, en los recuerdos recientes, y con el futuro inmediato. En la acción que se desarrolla, existe una duración en el presente, en la percepción cargada de recuerdos de este pasado inmediato, que se prolonga en la determinación del futuro, también, inmediato. Afirma: “la duración es el continuo progresar que va comiéndose al futuro y va hinchándose al progresar”²⁵¹. Así empieza a resolver el problema de las formas como una memoria vital acumulativa que nos sigue a todas partes. Para él, todo el pasado es la proyección del presente. Por lo tanto, no hay formas eternas sino evolutivas y creadoras que cambian continuamente. Estas formas acumulativas, “hinchán” nuestra memoria vital. El tiempo, en la concepción de Bergson, despeja su visión de eternidad y se transforma en un cambio constante de formas, que son creadas cada vez y es tan solamente la memoria, la que nos permite avanzar en ese caos de un modo evolutivo-lineal²⁵². Por eso Bergson se pregunta qué es lo que somos sino una condensación de memoria histórica, que nos hace proyectar nuestras acciones dependiendo de nuestro pasado. Podemos observar, en “*Imprevisíveis retornos*” (*Imprevisibles retornos*), esas reflexiones expresadas subjetivamente, a través de la fotografía asociada a la proyección de diapositivas, revelando una imagen que reside en el interfaz de la fotografía como materia y la memoria como imagen efímera (por el efecto de la proyección), el *movimiento* entre la realidad y el recuerdo. La fotografía como

²⁵⁰ BERGSON, Henri. *La evolución creadora*. Buenos Aires, Cactus, 2007, p.18.

²⁵¹ BERGSON, Henri. *Materia y vida*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1977, p. 47.

²⁵² *Ibidem*.

metáfora de la memoria realiza un rescate de recuerdos, residuos, fragmentos de sueños y sensaciones presentes en el inconsciente que terminan transformadas en imágenes. El desplazamiento hacía el pasado, con la percepción del presente será diferente a cada mirada, así las imágenes de “*Imprevisibles retornos*” cambian de color de acuerdo con la sensación del momento. Bergson explica como los recuerdos se actualizan y se confunden con la percepción:

“Pero nuestro recuerdo permanece aún en estado virtual; de este modo sólo nos disponemos a recibirlo adoptando la actitud apropiada. Poco a poco, aparece como una nebulosa que se condensa; de virtual pasa al estado actual; y a medida que sus contornos se dibujan y que su superficie se colorea, tiende a imitar la percepción. Pero permanece adherido al pasado por sus profundas raíces y si, una vez realizado, no se resiente de su virtualidad original, si no fuera, a la vez que un estado presente, algo que contrasta con el presente, jamás lo reconoceríamos como recuerdo”²⁵³...

De esta manera, nuestro carácter al ser acumulativo y en constante cambio, nos permite ser diferentes en cada momento, sostiene Bergson. Esto es extensivo a lo vital. Todo lo que existe es una forma de lo evolutivo sin cesar de variar²⁵⁴. El pasado - y la memoria, inherentes a la fotografía - son la tendencia o el movimiento que nos impulsa en el presente hacia el futuro.

El régimen temporal que preside nuestro cotidiano ha sufrido una mutación bastante desorientadora en las últimas décadas, lo que alteró por completo nuestra relación con el pasado, nuestra idea de futuro, nuestra experiencia del presente y nuestra vivencia del instante. La crítica de arte brasileña Katia Canton dice que la instantaneidad retira las espesuras de las experiencias que vivimos en el mundo, afectando inexorablemente nuestras nociones de historia, de memoria, de pertenencia²⁵⁵. En el mundo contemporáneo no existe más espacio para la subjetividad. Las informaciones cada vez más rápidas, instantáneas y fragmentadas se tornaron superficiales, vacías y razas.

²⁵³ BERGSON, Henry. *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Cactus, Buenos Aires, 2006, pp. 148-150.

²⁵⁴ BERGSON, Henri. *La evolución creadora*. Buenos Aires, Cactus, 2007, p.18.

²⁵⁵ CANTON, Katia. *Tempo e Memoria*, Martins Fontes, São Paulo, 2009. p.19.

“Reducido progresivamente a la nada por los diversos medios de transporte y comunicación instantáneos, el medio geofísico sufre una inquietante descalificación de su profundidad de campo, que degrada las relaciones entre el hombre y su medio ambiente”²⁵⁶

A lo largo de la historia, la manera de combinar el tiempo y el espacio ha cambiado radicalmente. La compresión de las distancias y el aplastamiento de las escalas temporales son los principales aspectos del mundo contemporáneo globalizado, es lo que interfiere de manera indiscutible el funcionamiento de los mecanismos de la memoria. A través de un proceso colectivo, los desplazamientos de la tecnología, procesos cada vez más sofisticados de comunicación virtual en tiempo real, aniquilan el espacio por medio del tiempo y terminan por afectar la memoria individual.

²⁵⁶ PELBART, Peter Pál, (en: CANTON, Katia. *Tempo e Memória*, Martins Fontes, São Paulo, 2009. p.19).

3.2. VER LO INVISIBLE: la pérdida de la memoria

*“Vi uma lesma pregada na existência mais do que na/ pedra./ Fotografei a existência dela./
Vi um azul-perdão no olho de um mendigo./ Fotografei o perdão”*

Manoel de Barros

“lo esencial es invisible a los ojos”

Saint Exupéry

Para introducirnos a la cuestión sobre la pérdida de la percepción y de las sensaciones en la contemporaneidad, lo que afecta de manera directa nuestra memoria, es interesante empezar por una reflexión sobre cómo cada persona ve el mundo. El ojo es el mecanismo óptico del hombre, por lo tanto es solamente un aparato (parte de la *memoria voluntaria*), controlado por el cerebro. Lo que se pasa entre la mirada, o el aprehender, es bastante complejo y difiere de persona para persona, así como la manera como cada uno *guarda*²⁵⁷ las informaciones exteriores en los compartimentos de su cerebro. Es cierto que nadie ve de la misma forma, puesto que la mirada se complementa con nuestras percepciones interiores, el complejo bagaje cultural que cada persona conlleva, y que va a determinar el modo de ver de cada uno. La subjetividad, por lo tanto, es una potente herramienta creadora y monta o deshace imágenes de acuerdo con nuestras pretensiones, historias pasadas, traumas y alegrías. En se tratando de la fotografía, en el principio, según Susan Sontag, era evidente que no había una actividad única denominada “ver”, registrada y auxiliada por las cámaras, más una “visión fotográfica” que era tanto un modo nuevo de mirar, y a la vez, una nueva actividad para desempeñar²⁵⁸. La suposición de que las cámaras proporcionan una imagen impersonal, objetiva, fue superada por la constatación de que la foto no es solamente el indicio de lo que existe, sino de aquello que el individuo ve, no un simple registro, sino una evaluación del mundo.

²⁵⁷ Siempre me ha llamado la atención, que la palabra *guardar* en italiano significa *mirar*...

²⁵⁸ SONTAG, Susan. Sobre fotografía. Companhia das Letras, São Paulo, 2004. p.105.

Una interesante visión, o mejor decir, visiones, respecto al tema, en particular a la mirada individual, se presenta en la película documental de producción brasileña "Ventana del Alma" (*Janela da Alma*)²⁵⁹. Los directores recurren a una serie de entrevistas a personas con diferentes grados de deficiencia visual, de la miopía discreta a la ceguera total. Los entrevistados hablan de cómo se ven, como ven a los demás y cómo perciben el mundo. Una de las conclusiones levantadas es que la visión es una dimensión creada a partir del propio individuo. Sí trasplantamos esa percepción a la fotografía, será sencillo constatar que esta también posee ese poder de crear una dimensión propia, en que la mirada sigue, a partir de la escena fija, provocando el movimiento y estimulando la subjetividad. La mirada crea algo sin ver. La poesía de Manoel de Barros²⁶⁰ traduce ese sentimiento, que hace parte del propio proceso fotográfico: la cámara capta algo que no es visible, una sensación del momento. Ese invisible en la imagen podría ser entendido como el *punctum*²⁶¹ de Barthes.

La memoria y el tiempo subjetivo son aspectos fundamentales de la vida psicológica del hombre. Nuestro siglo saturado por lo concreto y el cemento y las imágenes descartables tienden a excluir la mirada en distancia y profundidad. Sólo vemos la superficie, perdemos la memoria y caemos en el vacío de la insignificancia. La consecuente pérdida de la percepción y de las sensaciones corresponden a ese mundo en fragmentos: la ciudad avanzando en el paisaje, el convivir con la decadencia, el exceso y la superficialidad de las imágenes, la existencia sin duración y profundidad. La ciudad ya no reserva lugar ni para la mirada ni para la memoria. No existe tiempo entre las imágenes, no hay más que ver en la imagen, sólo el consumo voraz, instantáneo y pasajero²⁶². Hermeto Pascoal, el genial músico brasileño que

²⁵⁹ "Janela da Alma" (Ventana del Alma) Brasil- película documental dirigida por: João Jardim e Walter Carvalho, 2001.

²⁶⁰ BARROS, Manoel de. *Ensaíos fotográficos*. Editora Record, Rio de Janeiro, 2000. Manoel de Barros es un poeta brasileño del siglo XX, perteneciente a la Generación de 45 del Modernismo Brasileño.

²⁶¹ En *La cámara lucida*, Barthes habla que la fotografía posee dos elementos estructurales: uno es lo que despierta un interés general o "afecto *mediano*", lo que ha denominado "*studium*". El *studium* es rompido por algo que salta a la fotografía como una flecha y lo traspasa: es el *punctum*, un detalle que desgarrar la mirada, un impulso que conduce más allá del primer vistazo. "El *punctum* de una foto es este azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)". p. 59

²⁶² PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. Editora SENAC, São Paulo, 1996.

tiene su visión perjudicada por cuenta del albinismo, es uno de los entrevistados del documental "*Ventana del Alma*". Hermeto dice que la visión exterior interfiere en la visión interior: "son tantas las cosas malas que vemos que molestan a la visión de la realidad, y que nos impiden hacer en la vida lo que queremos". El fotógrafo ciego Eugen Bavcar, también entrevistado, dice que vivimos en un mundo que ha perdido la visión. La televisión nos propone imágenes inmediatas y no sabemos verlas y tampoco descifrarlas porque perdemos el ojo interior, perdemos el distanciamiento, vivimos en una especie de ceguera generalizada. Acordémonos de los proyectos desarrollados por Muntadas y de las teorías de Flusser. Una temática muy bien explorada por José Saramago (que también participa de la película) en el conocido libro *Ensayo sobre la Ceguera*, donde ocurre una epidemia de ceguera como metáfora al mundo contemporáneo.

La mirada necesita de estímulos más profundos y de una creciente educación de la sensibilidad, como ya consideraba Moholy-Nagy. Cabe al arte y a los artistas presentar nuevas miradas sobre el mundo. Katia Canton afirma que el interés de los artistas contemporáneos en trabajar con el tema de la memoria, consiste en un acto de resistencia a la tendencia a un estado de casi amnesia ocurrente de la rapidez de la vida cotidiana actual. El arte contemporáneo, al evocar la memoria en sus posibilidades multifacetadas, propone un "tiempo fuera del tiempo"²⁶³, expresión creada por la pensadora Jeanne-Marie Gagnebin, al referirse al "El tiempo reencontrado", último volumen de la obra de Marcel Proust: "*À la recherche du temps perdu* – (En busca del tiempo perdido). El narrador de *A la recherche* emprende una constitución del pasado, una vez que el presente indeterminado donde él está situado es como el termo absoluto de su existencia. No existe futuro para él. La ambición del narrador es recuperar la totalidad de su experiencia vivida. Y el modo que el narrador encuentra para recuperar tales experiencias es por medio del arte, capaz de descifrar la significación de las apariencias. De ese modo, se traslada del plan de la vida al plan del arte, pues el real ya no puede satisfacer más al

²⁶³ Posfácio en: PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido – O tempo redescoberto*. Editora Globo. RJ, POA, SP, 1958. Título original: "*À la recherche du temps perdu – le Temps Retrouvé*. (en: CANTON, Katia. *Tempo e Memória*. Martins Fontes, São Paulo, 2009. pg. 57).

espíritu²⁶⁴. El escritor irá a buscar en la profundidad de su pasado, la exploración de un espacio interior del que irán surgiendo, de modo fragmentado, rostros, paisajes, un ruido de cuchara o el olor de un perfume, de modo que la narración presente una composición arquitectónica de los recuerdos rememorados, pues lo importante, para el autor que recuerda, no es lo que ha vivido, sino la construcción de su recuerdo. Proust no describe una vida como fue de hecho, sino una vida recordada por quien la ha vivido.

El rescate de la integridad de las imágenes y la recuperación de la memoria tienden progresivamente, a coordinar nuestras impresiones a través de una educación de los sentidos, con la finalidad de armonizarlos entre sí, restablecer sus datos de continuidad rompidos por la propia necesidad del cuerpo. Esta es una tendencia en las películas de Win Wenders, que tratan de las cuestiones más íntimas del alma del hombre contemporáneo, que vive en un mundo condenado a lo visible que no le deja ver más allá, haciendo que pierda gradualmente la capacidad de ver lo invisible. En su película *Tan Lejos Tan Cerca (In weiter Ferne, so nah!, 1993)*²⁶⁵ un ángel decide convertirse en humano para saber cómo las personas sienten y perciben el mundo y llega a la conclusión de que los humanos se limitan a lo que es visible, sólo lo visible les interesa, lo que se puede tocar, provocando un vacío inmenso en sus necesidades. El propio director expresa que le gusta hacer películas que dicen más por lo que no dicen, o muestren más por lo que no enseñan. Añade que sus películas trabajan con lo inexpresable y lo invisible y de esta manera tocan el inconsciente²⁶⁶. En la película anterior, *Hasta el fin del mundo (Until the End of the World, 1991)*²⁶⁷ trata de manera profunda el tema de la memoria, a la vez que ilustra con gran justicia a las innumerables cuestiones aquí presentadas. En relación a su estética, muy particular, rescata y transforma imágenes de la historia del arte y de la mirada de los pintores para el lenguaje cinematográfico. Referencias, como la pintura del holandés Johannes Vermeer,

²⁶⁴ PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido – O tempo redescoberto*. Editora Globo. RJ, POA, SP, 1958. Título original: "À la recherche du temps perdu – le Temps Retrouvé. (en: CANTON, Katia. *Tempo e Memoria*. Martins Fontes, São Paulo, 2009. pg. 58).

²⁶⁵ *In weiter Ferne, so nah!* (Tan Lejos Tan Cerca). Película, Dirección: Win Wenders, Alemania, 1993.

²⁶⁶ *Von einem der auszug – Wim Wenders' frühe jahre* (Los primeros años de Wim Wenders) Documental. Dirección y Guión: Marcel Wehn. Alemanha, 2007.

²⁶⁷ *Until the End of the World* (Hasta el fin del mundo). Película, Dirección: Win Wenders, Alemania, 1991.



por ejemplo, son bastante claras. Wenders utiliza superposiciones de imágenes y tiempos, juega con los extremos, lo primitivo y la tecnología avanzada, la pintura y las imágenes digitales. La cuestión de la memoria se presenta a través de la invención de una cámara, desarrollada para que los ciegos puedan ver.

Las imágenes son captadas y transmitidas directamente al cerebro, a través de la mirada de una persona a determinada escena, mas principalmente por el recuerdo de esta escena. Tal como hemos expuesto en el comienzo de este capítulo que, según Dr. Iván Izquierdo, sólo es posible evaluar la memoria por medio de la evocación, o sea, la rememoración. El propio ojo se desplaza en dirección a las imágenes mentales tornadas visibles a través de la cámara, que grabando la memoria, el acto mental de ver, hace con que los ciegos puedan "ver". El papel de la memoria es hacer coincidir dos visiones, o dos actos bioquímicos, el ver y el recordar. La cámara pasa a ser utilizada por los personajes para que puedan ver sus propios pensamientos, sueños y recuerdos. Una vez que "ven" memorias de su infancia, sentimientos, sus anhelos que nunca se cumplieron comienzan por volverse adictos a vivir en el vídeo cerebral, algo semejante al "mundo virtual" que nos crea la tecnología, hoy en día.



Imágenes extraídas de la película *Hasta el fin del mundo*, Win Wenders, 1991.

Como bien concluye Dubois a respecto de tal problemática: “Las pantallas se acumularon a tal punto que apagaron el mundo. Ellas nos tornaron ciegos pensando que podrían hacernos ver todo. Ellas nos tornaran insensibles pensando que podrían nos hacer sentir todo”²⁶⁸.



La Réserve des Suisses Morts, instalación, Christian Boltanski, 1991.

²⁶⁸ DUBOIS. Philippe. *Cinema, Video, Godard*. Cosac Naify, São Paulo, 2004, p. 67.

3.3. ARCHIVO Y APROPIACIÓN

Tal como hemos podido observar, la memoria establece un papel fundamental en lo que dice respecto a la percepción y construcción del hombre. A partir de los años 1990, la memoria se ha tornado uno de los grandes motores de la producción artística contemporánea, quizás por el hecho de la entrada definitiva de la fotografía – un potente soporte para la memoria – en el territorio de las artes visuales. La memoria dice respecto a la visión interior de cada persona pero también a una memoria “mayor”, una memoria colectiva, histórica, donde el papel de la fotografía es fundamental. También es fundamental para la función social de la fotografía, los archivos, que guardan, sistematizan y disponen el material documental. No por acaso, también en los años noventa se constató la aparición de “formas de archivo” en las prácticas artísticas²⁶⁹.

Teniendo en cuenta que es precisamente ese principio de consignación que se corresponde con el aspecto documental o monumental de la memoria como *hypómnema* (consideremos, al respecto, la distinción entre *mnemé* o *annamensis* – el recuerdo vivo, espontáneo, fruto de la experiencia interna. E *hypómnema*, el acto de recordar) el que hace el archivo pueda entenderse como el suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación, hasta el punto de convertirse en un verdadero memorándum²⁷⁰.

En este sentido el archivo puede ser considerado un suplemento para la memoria, tal cual la fotografía. El concepto de fotografía como memoria, como recuerdo u olvido y también como documento universal o rastros de vidas anónimas, vamos a comprobar en el recorrer del capítulo. Artistas que se valen de archivos históricos o personales para crear sus instalaciones y objetos, deconstruyendo y reexaminando el proceso fotográfico. Como es el

²⁶⁹ Importante resaltar la colaboración del historiador alemán Benjamin Buchloh, en artículo intitulado: “*Warburg’s Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe*”, que dentro del apartado *Atlas* analizaba trabajos de artistas europeos de los años sesenta “coleccionistas de imágenes” entre ellos los de Bernd & Hilla Becher y Gerhard Richter. (BUCHLOH, Benjamin. “*Warburg’s Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe*”, *Deep Storage. Collectinh, Storing and Archiving in Art* (cat. Exp.), Nueva York, P.S. 1 Contemporary Art Center y Seattle, Henry Art Gallery, 1998-1999, pp 50-60).

²⁷⁰ GUASCH, Anna Maria. *Arte y Archivo 1920-2010*. Ediciones Akal, Madrid, 2011.p. 13.

caso de Rosângela Rennó y Christian Boltanski, que parten de registros ya existentes, añadiendo otras configuraciones estéticas, dando a esas imágenes nuevos usos y significados. Otros artistas, sin embargo, crean falsos archivos, como es el caso de Joan Fontcuberta, en la serie "*Fauna*"²⁷¹ donde juzga con el valor documental y la credibilidad de la fotografía.

La fotografía abarca muchas paradojas, que permiten explotar formas de hacer visible, jugando con sensaciones contradictorias, de ausencia y presencia, el permanente y el transitorio, los recuerdos y olvidos, el eterno y el efímero, el público y el privado. Los archivos contienen - tal cual la fotografía - entre otros aspectos, el de "depósito" de la memoria, además del carácter funcional de ampliar nuestra capacidad mental de almacenar informaciones. Desempeña una función social, en el sentido de documentar, registrar y preservar la memoria colectiva e individual, en archivos públicos o privados. La utilización de esos documentos en el arte contemporáneo, posibilitan a los artistas comprender la imagen fotográfica como una transformación-interpretación de lo real. Las producciones actuales denotan la importancia del concepto de archivo en el arte contemporáneo, donde las discusiones que envuelven el tema a menudo se muestran polisémicas, en función de los criterios y finalidades que cada artista elige en su proceso de creación. De hecho, la noción de archivo está relacionada a la colección, a la apropiación y a la acumulación, pero también a la selección y organización del material guardado, y esta noción, a la intencionalidad artística. En este contexto también es posible comprender el acto de coleccionar como suplemento *mnemotécnico*, acto a lo que Walter Benjamin define como una actividad en que la experiencia del recordar y la posesión del objeto soporte del recuerdo están conectados en una acción recíproca.

²⁷¹ *Fauna*, de 1987 es una serie de fotografías donde Joan Fontcuberta crea un universo propio en el que la verdad y la mentira están separadas de una línea muy fina. Lo podemos comprobar en otras de sus series como *Herbarium* (1984), basadas en la naturaleza, o *Sputnik* (1997) en las que nada es lo que parece ser y el espectador cree ver lo que no existe. Ni las plantas, ni los animales de *Fauna*, ni el astronauta ruso perdido para siempre en el espacio son reales, sino fruto de la invención del artista. Hacer dudar e, incluso, engañar al espectador es uno de sus *juegos* preferidos. Fontcuberta lleva años cuestionando el papel de los medios de comunicación y la investigación científica.

“(Benjamin) Subyace aquí una noción activa y vital del recuerdo en un entrelazamiento del sujeto con el objeto: el sujeto significa e interpela al objeto desde sus intereses y pasiones a la vez que éste le presenta un horizonte de asociaciones posibles contenidas en su materialidad”.²⁷²

De este modo, muchos artistas que utilizan el archivo como una herramienta para el proceso creativo, acumulan, coleccionan, organizan imágenes, objetos, textos y todo lo que pueda influir en el desarrollo de sus proyectos artísticos, que es el caso de Gerard Richter. Evidentemente, nos fijaremos en los archivos fotográficos, tema de nuestro análisis. Cuando hablamos de archivo, o de colección en las artes visuales, la idea de apropiación viene automáticamente. Como el acto de *samplear*²⁷³, o sea, tomar una muestra, un término interesante surgido en el amplio universo de la tecnocultura, más propiamente en la música electrónica, y que se ha expandido para otras áreas, como la literatura, las artes visuales, el cine y el video²⁷⁴. Si acordémosnos de las experiencias de las vanguardias en el principio de esta investigación, veremos que la introducción del collage en la pintura y los fotomontajes, hasta la reutilización de materiales de la industria en la estética Dadaísta o las imágenes mediáticas del Pop Art, fueron procedimientos de apropiación. El propio “*Libro de los pasajes*”²⁷⁵ de Walter Benjamin. Ese proceso se acentúa principalmente a finales de los años sesenta cuando la producción artística se acerca a la industria del entretenimiento, influyendo sobre todo en las referencias culturales urbanas. La apropiación tornase práctica creativa común con los *media*-arte y las obras manifiestos del grupo *Fluxus*. En se tratando de la fotografía contemporánea, veremos que el procedimiento de apropiación, bien como los de colección, organización y reconstrucción, rearticulan y hacen alterar su significado contestando el propio valor documental de la imagen. Es un juego donde las imágenes existentes y habituales del mundo contemporáneo, desplazan las estructuras de la temporalidad para nuevos estatutos que, en los recortes, la yuxtaposición, superposición y repetición, configuran otras formas de producir historias y crear sentido. Veremos a

²⁷² FRESSOLI; Guillermina. *Memoria y recuerdo en la obra de Walter Benjamin*. Revista Afuera - estudios de crítica cultural, Buenos Aires - AII /N12 /junio 2012.

²⁷³ BAMBOZZI, Lucas. *Microcinema e outras possibilidades do vídeo*. São Paulo:@Livros Digitais,2009.p. 41.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ El *Libro de los Pasajes*, de Walter Benjamin, es un proyecto inacabado, trabajado en etapas de 1927 a 1929. Es un interesante trabajo de recopilación de citas y pasajes que le sirvieron para trazar las coordenadas para crear una filosofía material de la historia del siglo XIX.

seguir ejemplos de artistas cuyo archivo es pieza fundamental en la creación y concepción de sus obras.

3.3.1. ARCHIVO UNIVERSAL - Rosângela Rennó, Gerard Richter, Christian Boltanski.

Frente a la cantidad de artistas que trabajan, de alguna manera, con la idea de archivo, nos parece que la brasileña Rosângela Rennó es la artista que lleva esta cuestión más allá de todos los procedimientos que hemos investigado. Bajo esa luz, también nos hace interesante analizar y retomar algunos planteamientos que elabora a partir de la fotografía. Cuestionamientos como el carácter documental de la foto, como hemos visto en *Bibliotheca*, la violencia documentada a través del archivo policial en *Apagamentos*, o la fugacidad de la imagen proyectada evidenciando su fragilidad, en *Experiência de cinema*. Rennó hace una investigación profunda en todos los aspectos de la imagen fotográfica.

Cuestiona, juega con sus paradójicas y principalmente reivindica el valor simbólico de la fotografía. Fue una de las primeras artistas a desplazarla del plan bidimensional para el campo de la instalación en el escenario artístico brasileño.

En crítica al flujo cada vez más exagerado de producción y consumo de imágenes, ha decidido no más fotografiar y se dedica a reorganizar las imágenes existentes. Fotografías encontradas, donadas o retiradas de álbumes de familia, anónimas o de archivos públicos, condenadas al olvido son su materia-prima.



Objeto de la instalación *Menos Valia*, Rosângela Rennó, 2009

Esas imágenes organizadas y editadas en varias series, constituyen el proyecto en proceso *Archivo Universal*, donde lleva a un extremo el concepto de archivo. En muchos casos lo que hace Rennó es atribuir valor a lo desechable y a lo que fue destinado a la basura. En se tratando de la fotografía, podemos hablar de su valor estético, documental, simbólico y sentimental, y la artista considera que, si ese material fotográfico fue descartado, ha perdido todos esos valores²⁷⁶.

Además de fotografías, el "*Archivo Universal*" contiene también una serie de textos recopilados de periódicos con relatos de historias personales referentes a imágenes fotográficas. Según Rennó, estas notas son un "archivo virtual de imágenes latentes"²⁷⁷ que conforma la instalación "*Hipocampo*" (1995-1998). Una especie de colección de imágenes mentales que la artista expone en las paredes, pintando los textos con tinta fosforescente. La dimensión al que expande el concepto de *imagen mental* incita al espectador a crear su imagen a partir del texto.

Aunque trabaje con archivos públicos, los archivos familiares son los que más le interesan por hablar de la vida cotidiana, del individuo y del ser humano. La idea de atribuir valores a las cosas desechadas es la cuestión principal de uno de sus últimos trabajos, realizado en la 29ª Bienal de São Paulo, 2010. El proyecto "*Menos-valia*" estaba constituido de un conjunto de objetos pertenecientes al universo fotográfico (cameras, portarretratos, proyectores, diapositivas, etc.), encontrado y adquirido en rastros de varios lugares del mundo. Como en un archivo, seleccionó, recompuso y recontextualizó agregando valores a cada uno de los objetos, que estaban identificados uno a uno con la "denominación de origen". La subasta, parte del proyecto y que ocurrió en el mismo recinto de la Bienal, devolvió tales objetos, que habían sido descartados por sus antiguos dueños por infinitas razones, al mercado.

²⁷⁶ RENNÓ, Rosângela. Informaciones retiradas del site oficial de la artista:

<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/sobre/19>

²⁷⁷ Ibidem.



Menos-Valia, instalación, Rosângela Rennó, 29ª Bienal de São Paulo, 2010.

Este sentimiento de rescatar el valor de las imágenes y de los aparatos que se tornan obsoletos con el pasar de los años, es muy evidente y se hace pertinente en el proyecto "A Última foto" de 2006. Rosângela explica que la idea partió de los rumores de una supuesta ley que el ayuntamiento de Rio de Janeiro pretendía aplicar sobre los derechos de imagen de las fotografías sacadas del *Cristo Redentor* (monumento símbolo de la ciudad)²⁷⁸. Rennó entonces, invitó a 43 fotógrafos profesionales para tomar fotos del Cristo utilizando aparatos de diversos formatos, de las cámaras de chapa 9x12, del inicio del siglo, hasta las cámaras réflex, de film 35mm de la década de ochenta, que venía coleccionando a lo largo de los años. Las cámaras utilizadas por la última vez, fueron lacradas. El proyecto *Ultima foto* está constituido por 43 dípticos, compuestos por las cámaras y la última fotografía registrada por ellas. De cierta manera, presenta una supuesta muerte de la fotografía analógica.

²⁷⁸ RENNÓ; Rosângela. *Imagens ilegíveis, incríveis e inevitáveis*. Museu Victor Meirelles, Florianópolis-SC. conferencia pronunciada en los días 16-17 de noviembre de 2010.



Proyecto "A Última foto", instalación, Rosângela Rennó, 2006

Desde posturas y contextos muy diferentes, el procedimiento de catalogar, reorganizar y resignificar las imágenes ya existentes podemos observar en el proceso de creación de Gerard Richter. Lo que difiere el proceso de Richter de los artistas citados, es el hecho de que el medio utilizado por él es la pintura. Sin embargo, la fotografía fue lo que ha desarrollado todo su proceso pictórico. Desde 1945 viene guardando imágenes que le sirven de referencia a su pintura. Así, ha surgido *Atlas*²⁷⁹, una colección de fotografías de álbumes familiares, de periódicos y revistas, retratos enciclopédicos de personas ilustres, además de estudios de colores y pinceladas. Este archivo en continuo progreso, fue expuesto por primera vez en 1972. A partir de este acervo, empezó una serie de pinturas monocromáticas, donde el punto interesante es que al reducir la foto colorida a los tonos de gris, asume la autoría de la imagen apropiada. Transcendiendo el procedimiento común de los pintores, asume el apropiacionismo como gesto artístico, instaurando una pintura de cuño altamente conceptual y que influyó a las diversas generaciones posteriores²⁸⁰.

²⁷⁹ Ver la colección completa *Atlas* - los recortes de periódicos, fotografías y dibujos que son el material de origen de gran parte de la obra de Richter: <http://www.gerhard-richter.com/art/atlas/>

²⁸⁰ RICHTER, Gerhard. *Sinopse*. MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.



Betty, Gerard Richter, fotografía, 1991.

Richter cree que la fotografía como pintura, adquiere nuevos significados y proporciona otras informaciones²⁸¹. No obstante, un factor interesante es que, además de sus pinturas producidas a partir de fotografías, existen las que otra vez fueron convertidas en imágenes fotográficas. Es el caso de "Betty", retrato pintado en 1988 y fotografiado en 1991.

El punto común entre Richter y Rennó es el de asumir el propio *archivo* como obra, como hemos visto en *Bibliotheca* y *Menos-Valia* de Rennó y el *Atlas* de Richter. Ambos archivos son transformados como sistema de representación, registro o soporte de la memoria individual o colectiva, y adquieren en estas obras una dimensión mucho más intensa y significativa, levantando cuestiones sobre la idea de autor y de apropiación, entre muchas otras. La idea de presentar estos archivos como obra proporciona también otro campo de significación y de relación con el público. Las publicaciones impresas, bien como la página web que abriga *Atlas*, nos pone delante de un archivo en constante expansión, donde se crean conexiones entre imágenes, archivos y modos de exposición.

Desde hace mucho, el artista francés Christian Boltanski también explora la idea de archivo en su trabajo. Sin embargo, levanta cuestionamientos conceptuales y filosóficos sobre la estabilidad del archivo como medio por el cual se puede conocer y entender el pasado. Específicamente los archivos oficiales, que según él, marcan la vida por ser, ante todo, un acto de reconocimiento social²⁸².

²⁸¹ RICHTER, Gerard. *Notas, 1964-1965*, (en: PICAZO, Glòria. RIBALTA, Jorge. Indiferencia y singularidad. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.p.16).

²⁸² BOLTANSKI, Christian. *Adviento y otros tiempos*, CGAC - Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1996, p. 54. catálogo de la exposición

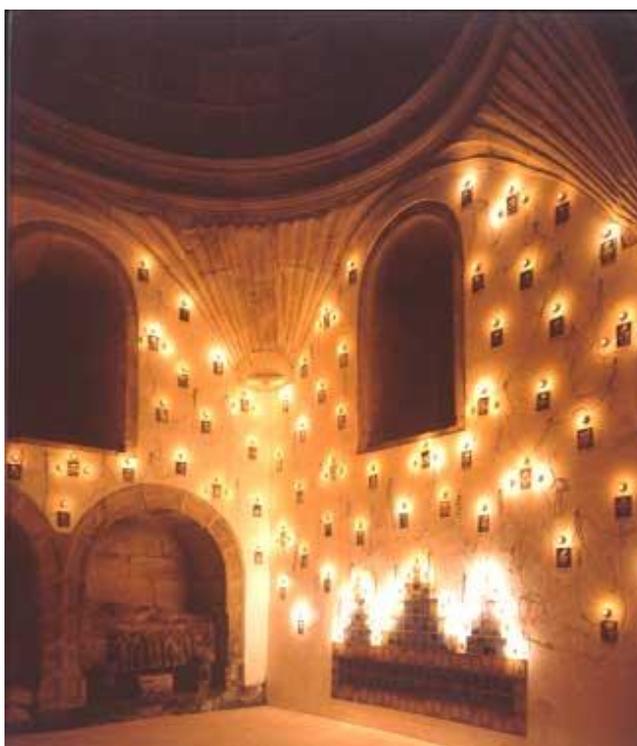


Exposición **Atlas**. Gerard Richter, MCBA Museu d' Art Contemporani, Barcelona, 1999.

Los procedimientos y la propia poética utilizados por Boltanski se asemejan a los empleados por Rosângela Rennó. Las imágenes fotográficas, colectadas de archivos públicos y privados son tratadas de modo ambiguo, dispuestos en una estructura lineal y en el caso de Boltanski transformadas en unidades fetichizadas, como santuarios - recursos expositivos que perturban los recuerdos, puesto que pretenden reconstruir la existencia de los individuos más allá de su presencia real²⁸³. Un ejemplo es la instalación "Adviento" (1995), idealizada para el interior de espacios sagrados, donde el artista ocupó toda la nave principal de la Iglesia de San Domingos de Bonaval por prendas colocadas sobre el suelo y decenas de fotografías en blanco y negro, iluminadas una a una con puntos de luz, que ha ido recortando de la prensa pacientemente a lo largo de los años. La idea de apropiación surge en doble sentido: a través las imágenes utilizadas y de la apropiación de la memoria colectiva, donde evidencia la vulnerabilidad de la existencia. En diversas instalaciones de este periodo, como *Chases High School (Autel Chases)*, 1987, *Monumento Canadá*, 1988, *Monument (Odessa)* 1989–2003, y *Réserve des Suisses morts*, 1990 refleja el olvido delante de la memoria de los individuos judíos, posiblemente víctimas del holocausto. En muchas de estas obras, las

²⁸³ BOLTANSKI, Christian. *Adviento y otros tiempos*, CGAC - Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1996, p. 54. catálogo de la exposición

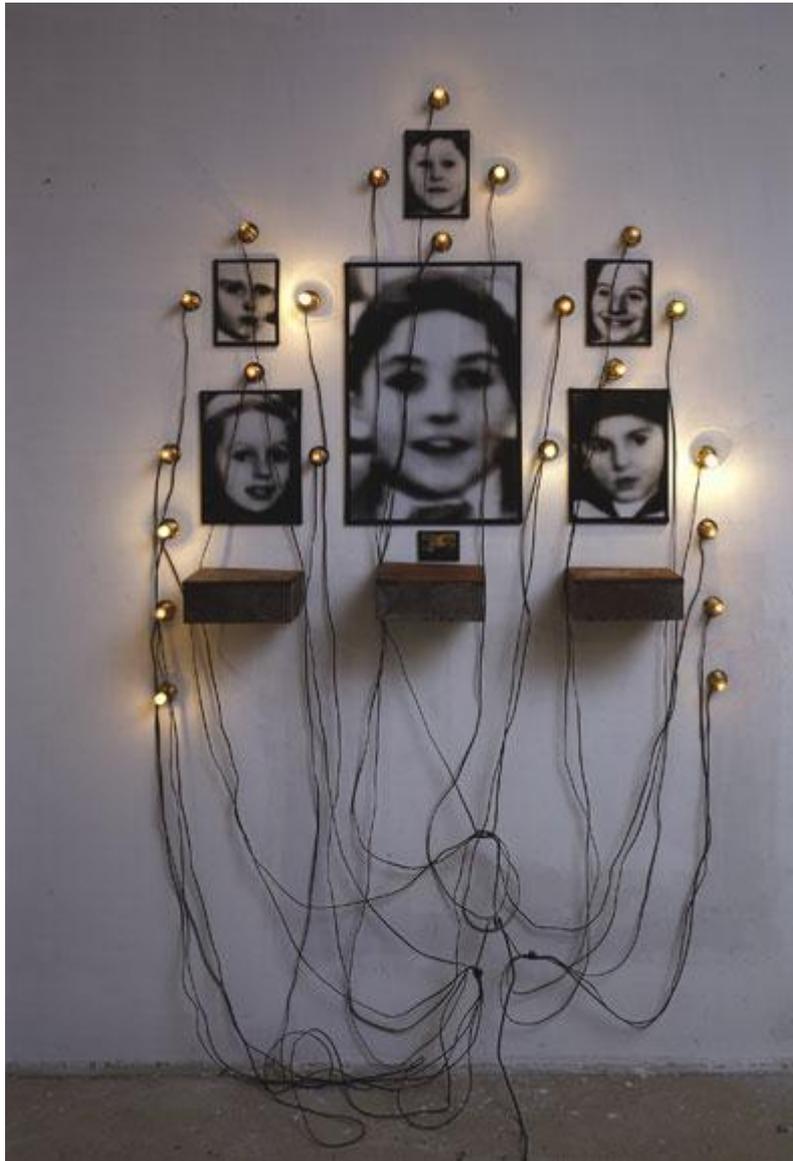
imágenes apropiadas de archivos públicos fueron refotografiadas, procedimiento que lleva a un parcial apagamiento de las imágenes, evidenciando la debilidad de la fotografía, que para él, perturba el recuerdo y su inconsistencia atinge tanto la memoria pública como la privada. Los temas de la muerte, la infancia, la amnesia son tratados como un rescate de memorias colectivas, anónimas e individuales. Esas "pequeñas memorias" como señala el artista, son elevadas en su obra a una dimensión universal.



Adviento, instalación, Christian Boltanski,
Iglesia de San Domingos de Bonaval, 1995-96

"lo que más me ha interesado, y lo que he tratado de hablar es de lo que yo llamo la *pequeña memoria*. Esto es lo que nos diferencia unos de los otros. La gran memoria se puede encontrar en los libros de historia, pero la horda de pequeños fragmentos de conocimiento que cada uno de nosotros ha acumulado constituye lo que somos. Sé que estoy comprometido en una lucha. Alguien ha dicho: "hoy en día morimos dos veces: primero en el momento de nuestra muerte, y de nuevo cuando nadie nos reconoce en una fotografía."²⁸⁴

²⁸⁴ BOLTANSKI, Christian. *La pequeña (y no tan pequeña) memoria*. Estrella de Diego. El País – Archivo. Sábado 30 de enero de 2010.



Monument (Odessa), instalación, Christian Boltanski, 1989

Es interesante ver como artistas tan alejados geográficamente (en una época en que el internet y el acceso a la información eran bastante precarios, particularmente en Brasil) han coincidido en un punto común: el hecho de rescatar historias anónimas o evidenciar su olvido, valiéndose de imágenes existentes de archivos "apropiados". La obra de Rosângela Rennó nos habla de las mismas cuestiones donde arte y documento andan cercanos en sus estrategias de representación. Sin embargo, Rennó explora la historia oculta en el contexto brasileño: muchas veces hecha de imágenes guardadas en archivos olvidados. Estas imágenes están cargadas de significados y su trabajo está en evidenciar el poder simbólico y el valor social de la propia fotografía, tal como podemos observar en la serie "*Imemorial*", una instalación producida

a partir de retratos de trabajadores y niños que construyeron la ciudad de Brasília. Rennó ha encontrado estas fotografías en un almacén del *Arquivo Público del Distrito Federal* - donde se ubica esta ciudad - maletas que contenían más de 15.000 archivos relacionados a los empleados de la compañía de construcción del gobierno brasileño. En una aguda crítica social, utilizó los retratos de las personas que han muerto durante el proceso de construcción de la ciudad y fueron enterrados en su fundación. Apoyada por el discurso de Walter Benjamin, que afirma que ni los muertos están a salvo cuando solamente los victoriosos cuentan la historia.

“la experiencia de ver es, por si propia, sujeta a la fuerza del olvido, y la tarea de leer rastros es equivalente a apaciguarse con el pasado. Rastros de identidad capturados en el momento anterior al desaparecimiento de estas personas, el reconocimiento de la diferencia extraída de las sombras de una historia suprimida. La instalación representa un gesto redentor, la resurrección de los cuerpos caídos, de aquellos que se sacrificaron en la construcción del futuro”²⁸⁵.



Imemorial, Rosângela Rennó, Instalación, 1994.

²⁸⁵ Informaciones retiradas del site oficial de la artista: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/sobre/19>

En ese proceso de transformación del signo archivo de manera general, ha existido una vocación hacia la progresiva complejidad de su estructura visual, como hemos constatado en las obras citadas. La creación de ambientes híbridos en los que la forma del archivo, termina ocultando el significado de sus contenidos o evidenciando sus huellas documentales.

Christian Boltanski dice que la muerte siempre ha sido una de las grandes cuestiones humanas, y uno de los grandes temas de reflexión para los artistas. Y sin duda, está innegablemente asociada a la fotografía. Barthes refleja constantemente ese signo en su discurso, sobre todo en la relación entre la fotografía y la reacción experimentada por el sujeto ante ella. Para él, la fotografía es más que una prueba. No muestra tan sólo algo que ha sido, sino más bien y ante todo demuestra que ha sido²⁸⁶. La ausencia, característica intrínseca en la foto se confunde muchas veces con la presencia del referente. La muerte se convierte en recuerdo, y la fotografía acaba por ocupar el lugar de la ausencia. En ella permanece de algún modo la intensidad del referente, de lo que fue y ya ha muerto.

Barthes argumenta también, que es necesario que en una sociedad, la muerte esté presente en alguna parte y la compara a la fotografía: "si ya no está en lo religioso, deberá estar en otra parte: quizás en esa imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida. Vida/Muerte es un paradigma que se reduce a un simple clic del disparador, el que separa la pose inicial del papel final."²⁸⁷

Dubois de acuerdo con el pensamiento de Barthes alude a la fotografía al "*mito de orfeo*", *muerto por haber sido visto*: "el objeto desaparece en el instante mismo en que se saca la fotografía. Así toda fotografía, desde de su toma, envía para siempre su objeto al reino de las Tinieblas"²⁸⁸.

Christian Boltanski, también comparte de este pensamiento. En su trabajo es evidente la cuestión de la muerte asociada a la fotografía, que el paso del tiempo la torna borrosa y distorsionada, y declara que la fotografía "captura

²⁸⁶ BARTHES, Roland: *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicación, Barcelona 1989. p.22.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 38.

²⁸⁸ DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la Recepción*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1986. p. 87.

un momento de vida y se convierte en su muerte”²⁸⁹.

Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, de la vulnerabilidad y de la mutabilidad de otra persona (o cosa) justamente por cortar una fracción de este momento y congelarlo: “toda fotografía testimonia la disolución implacable del tiempo”²⁹⁰.

El referente rasga la continuidad del tiempo. El tiempo o incluso la superposición de tiempos distintos, puede ser un “detalle” invisible a primera vista. Sin duda, la fotografía es capaz de desencadenar todo un proceso de recuerdos, el trabajo de la memoria hace del espectador cómplice de la imagen, provocando este movimiento entre la acción que despierta el objeto fotográfico y la reacción en su cuerpo, en un doble juego de la memoria evidenciado por la fotografía.

²⁸⁹ Christian Boltanski, *Adviento y otros tiempos*, CGAC - Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1996, p. 54.

²⁹⁰ SONTAG, Susan. *Sobre fotografía*. Companhia das Letras, São Paulo, 2004. p. 26.

3.4. PROYECTO *OLHOS D'AGUA* - *Deslumbramientos y Mar de Dentro*

Al recompilar lo que hemos demostrado previamente, sabemos que una imagen fotográfica puede provocar sensaciones opuestas y referirse a recuerdos personales o a una memoria colectiva, social o política. Los artistas contemporáneos exploran nuevas formas de hacer visible, significar, referir y juegan con las paradojas implicadas en la fotografía y que conmueven al espectador. De esa forma abren la dimensión del recuerdo, provocando la nostalgia que se caracteriza por esta mezcla de placer y dolor, tal como demuestra Barthes al analizar la fotografía de su madre. La propuesta de trabajar con archivos de imágenes es una labor de selección y organización de ese material que conduce a la posibilidad de arrojar nueva luz sobre ciertos acontecimientos, nuevas lecturas y miradas en relación a situaciones, hechos o personajes incrustados en la historia o en la memoria. Esto sucede a menudo por cuenta del dispositivo tecnológico, tanto como a veces depende del operario/realizador/artista, y tiene resonancias con el trabajo de la memoria, que funciona según una lógica similar de selección y organización. El arte contemporáneo comprendió y emprendió desde sus comienzos la importancia de esa tarea, hecho constatable por la confluencia de imágenes que evocan el pasado, recuerdos recuperados, acontecimientos "olvidados", y termina por no ser tan solo un intento de recuperar datos, sino de crear con los registros existentes nuevas configuraciones estéticas y darle a estas realidades nuevos usos y significados. Todo lo que hemos ponderado hasta aquí, está relacionado con mi producción artística y adquiere sentido cuando podemos observar esas reflexiones como parte de la propia concepción de las obras. Partiendo de la fotografía y de los archivos de familia, he podido desarrollar el conjunto de mi obra donde todos estos planteamientos relacionados a los conceptos de archivo y a la poética de la memoria, poco a poco se incorporaron a la construcción y a la forma de las imágenes.

"En los archivos de familia Lela pudo encontrar la base para el desarrollo de su lenguaje artístico, en particular en las diapositivas de su padre, un fotógrafo aficionado que solía retratar su entorno familiar y el paisaje nativo de la región serrana de São Joaquim, donde Lela nació y vivió su niñez, las

casas antiguas hechas de madera de la ciudad, imágenes que ofrecen cierta soledad, blanda ternura, sueños y muchos recuerdos”²⁹¹.

La restitución de los aparatos analógicos, proyectores de diapositivas, películas de súper 8 y la propia fotografía como materia, acentúan y aportan a las obras estas cuestiones.

El reciente proyecto, “*Olhos D’Agua*”, realizado en 2012, estaba constituido por distintas exposiciones: *Mar de Dentro*, realizada en Brasil y Alemania, cuyas obras hemos comentado anteriormente, y *Olhos D’Agua-Deslumbramientos*, realizada en la ciudad de Granada, España. La serie *Deslumbramientos* propuso un diálogo entre imágenes de mi archivo personal - compuesto por fotografías y diapositivas - y antiguas postales de la ciudad de Granada. Las imágenes que componen esta serie transitan entre el presente y el recuerdo, donde las experiencias de la memoria afectiva añaden a la materia un nuevo significado, provocando un conjunto de sensaciones que envuelven principalmente el sentimiento de nostalgia, impreso en espacios que hacen de una parte de la memoria, un lugar que ya no existe. La curadora Lucila Vilela esclarece:

Lela Martorano rescata la memoria de la ciudad e interfiere con su memoria personal, procedimiento utilizado en *Deslumbramientos*. “Las fotos transforman el pasado en el objeto de una mirada afectuosa” (Susan Sontag). La intimidad de un momento en familia es aliada del afecto a la ciudad. Así, la proyección del tiempo incide sobre el espacio²⁹².

La memoria asociada a la nostalgia, describe una sensación de un tiempo vivido, frecuentemente idealizado o irreal y está íntimamente ligada a la fotografía, tal como señala irónicamente Sontag: “Cuando tenemos miedo, disparamos, pero cuando sentimos nostalgia, tomamos fotografías”.

²⁹¹ MARTORANO, Adriana. *De dentro de la memoria*. “*Mar de Dentro*”, Lela Martorano. Catálogo de la exposición, 2012.

²⁹² VILELA, Lucila. *A la deriva*. “*Mar de Dentro*”, Lela Martorano. Catálogo de la exposición, 2012.



Serie *Deslumbramientos*, fotografía impresa en papel. Lela Martorano, 2012

El sentimiento de la nostalgia también está presente en nuestros recuerdos, en nuestra memoria, y cuando nos acordamos de algo de nuestra infancia, ese sentimiento viene casi automáticamente. Aun así, Milan Kundera²⁹³ prefiere subvertir la noción de nostalgia. El escritor recuerda la etimología de la palabra, que en su origen griega remite al "sufrimiento causado por el deseo no realizado de retornar"²⁹⁴. Ese sentimiento ligado también a la ignorancia: solo existe nostalgia de lo que ya no tenemos noticia. Para Kundera, la "nostalgia" sería la tristeza provocada por la imposibilidad del retorno, nostalgia del país, de la tierra natal. Sin embargo, en *Deslumbramientos*, el sentimiento de la nostalgia está ligado a un pasado alterado por la memoria y que está más próximo al sueño que a la realidad. De cierta manera también existe en estas imágenes un intento de rescatar el recuerdo de la "tierra natal" y añadirlo a la superficie de las postales. El tiempo casi apagado se aviva con

²⁹³ KUNDERA, Milán. *A Ignorância*. Ed. Companhia das Letras, 2000.

²⁹⁴ *Ibidem*

la proyección de las imágenes cálidas y flores coloridas de otro paisaje y el pasado se hace presente. Cuanto más fuerte es la nostalgia, mas ella se vacía de recuerdos, prosigue Kundera, "la nostalgia no intensifica la actividad de la memoria, no estimula los recuerdos, ella basta a si misma a su propia emoción, totalmente absorta por su propio sufrimiento". Si la persona sufre una "insuficiencia de nostalgia", lo cual considera una enfermedad, es prueba del poco valor de su vida pasada. Sin embargo, si la memoria se vacía de recuerdos, según dice el escritor, por otro lado se impregna de ficción.

Kundera también analiza la etimología de la palabra *nostalgia* y expone que cada lengua posee una connotación semántica distinta para definir el sentimiento de la nostalgia. Para él, la palabra *añoranza* en español es la que mejor exprime y en portugués la palabra *saudade*, describe la mezcla de sentimientos de pérdida, distancia y amor, una melancolía causada por los recuerdos; la ausencia de personas, cosas, estados o acciones²⁹⁵.

Las imágenes de *Deslumbramientos* extienden una mirada desbordada sobre la ciudad de Granada, sus barrios, avenidas y calles. Buscan sacar a la luz pasados olvidados y casi perdidos, sin embargo, están cargadas de alucinación, estableciendo una relación específica entre memoria y fotografía, espacio y público, espacio y tiempo, pasado y futuro.

²⁹⁵ KUNDERA, Milán. *A Ignorância*. Ed. Companhia das Letras, 2000.



Serie *Deslumbramientos*, intervención urbana, Lela Martorano, Granada, 2012.

La apropiación de imágenes de archivos, en este caso los postales antiguos de Granada y las diapositivas de familia – tienen por efecto la suspensión y prolongación la memoria. El proceso de rescatar y sobreponer imágenes les atribuye densidad, y actúan como una forma de resistencia a la fugacidad generada por el exceso de estímulos y de información diaria. La artista e investigadora brasileña Katia Canton señala que trabajar con memorias personales implica en la construcción de un lugar de resistencia, demarcaciones de individualidad e impresiones que se contraponen a un panorama de comunicación a la distancia. Es también un territorio de recreación y reordenamiento de existencia – testimonio de riquezas afectivas que el artista ofrece o insinúa al espectador, con la complicidad y la intimidad de quien abre un diario²⁹⁶.

El progreso poco a poco afecta nuestra relación con el pasado, transforma el espacio en un lugar superficial, provocando una especie de “amnesia”. Según Sontag, todos los países que viven en una sociedad industrializada son gradualmente obligados a desistir del pasado y en este contexto, el acto de

²⁹⁶ CANTON, Katia. *Tempo e Memoria*. Martins Fontes, São Paulo, 2009.p.22.

fotografiar estableció una "relación *voyeurística* crónica" con el mundo, que acaba nivelando el significado de todos los acontecimientos²⁹⁷.

Desplazar el observador, a través del arte para el lugar de la memoria - es un intento de reivindicar un tiempo propio, que tiene que ver con el tiempo del cine. El hecho de que estas imágenes de *Deslumbramientos* pertenezcan simultáneamente al presente y al pasado, provocan una momentánea liberación del tiempo y de la proyección del sujeto que las experimenta. En las imágenes pegadas en la calle, esta sensación se hace todavía más intensa, debido al hecho de que estén situadas en un plano atemporal fuera de un espacio cultural limitador. Estas imágenes devueltas a su sitio, de donde fueran sacadas, rearticuladas y por fin fijadas en la propia piel de la ciudad, pasan a establecer diferentes relaciones con el lugar y con el habitante. La ciudad es el territorio donde se superponen capas de tiempo, del pasado y del futuro. Un espacio donde fijamos imágenes de un pasado que nos pertenece, y que es reconstruido por la imaginación de cada habitante, en otras imágenes, en otros escenarios. Los lugares, al ser transitorios, son como casas vacías, receptáculos, superficies susceptibles de recibir imágenes y forman parte importante de la estructura del dispositivo de la memoria. El espectador es invitado a integrarse en estos espacios, proyectando sobre la imagen sus propias vivencias y recuerdos.

En este cruce de historias y recuerdos, más allá de la superposición de imágenes, existe también la superposición de los procesos, de los medios instrumentales, que agregan cada vez más significados a la obra, aunque muchas veces sean invisibles. La mezcla de elementos y lenguajes, como muebles, paredes de las calles, postales, o la transferencia de la imagen del cine para el video o para la fotografía, pretenden generar una atmósfera envuelta en imágenes de la memoria, como una niebla que encubre nuestros recuerdos e incluso ya hacen parte del propio olvido.

La elección del soporte (papel), comúnmente utilizado en carteles publicitarios en las vías públicas evidencia la estética urbana del proyecto "*Olhos D'Água*" - generando un desplazamiento al espacio de la galería. La curadora Lucila Vilela comenta estos desplazamientos, evidenciando su conexión con la memoria:

²⁹⁷ SONTAG, Susan. *Sobre fotografía*. Companhia das Letras, São Paulo, 2004. pp.20-21.

Al optar por ese soporte, la artista desplaza la estética urbana dentro del espacio expositivo. Las fotografías se deshacen debido a la fragilidad del papel empleado. Dentro de la galería, el papel está protegido de la intemperie, pero no deja de presentar su aspecto quebradizo, desapareciendo en un tiempo más lento. En otros momentos, sin embargo, la artista también lleva el trabajo a las calles, confundiéndolo entre los carteles publicitarios. Existe un constante movimiento de desplazamientos, que transforma cada etapa del proceso creativo. Un trabajo de pos-producción en que la artista se apropia de una imagen ya producida para realizar otra. La foto del archivo aparece en el muro, migra hacia otra fotografía y vuelve hacia otro muro. Los desvíos de la escena y desplazamientos de soporte establecen un incesante flujo de memorias²⁹⁸.

Aquí se puede observar el procedimiento de migración de soportes, como vimos en capítulos anteriores en la obra de Graciela Sacco o de Eder Santos, por ejemplo. En la superficie de las imágenes de *Deslumbramientos*, también coexisten distintas capas de tiempo, como en la ciudad, fundamentales para la creación de una poética donde los múltiples territorios de la memoria transitan constantemente entre la invención y la reconstrucción. Los postales recreados de una ciudad acentúan la proximidad de fotografía con el viaje, los cuales siempre estuvieron relacionados, como comprobamos en la videoinstalación *Lonjuras*. Estas fotografías de lugares ofrecen una propuesta por la que Barthes también demuestra un cierto interés en el siguiente texto:

*"para mí, la fotografía de paisajes (urbanos o campesinos) deben ser habitables, y no visitables. Este deseo de habitación, si lo observo a fondo en mí mismo, no es onírico (no sueño con un lugar extravagante) ni empírico (no intento comprar una casa a partir de las vistas de prospecto de agencia inmobiliaria); es fantasmático, deriva de una especie de videncia que parece impulsarme hacia adelante, hacia un tiempo utópico, o volverme hacia atrás, no sé a dónde de mí mismo (...) ante estos paisajes predilectos todo sucede como si yo estuviese seguro de haber estado en ellos o tener que ir"*²⁹⁹

²⁹⁸ VILELA, Lucila. *A la deriva*. Catálogo de la exposición "Mar de Dentro", Lela Martorano, 2012. p.5.

²⁹⁹ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1989, p.74. Un hecho interesante es que la fotografía sobre la cual Barthes describe "las ganas de vivir allí" es una foto de Charles Clifford, de 1854 de un rincón de La Alhambra, en Granada.

La sensación que nos describe Barthes es comparable al que hemos propuesto con las imágenes de *Deslumbramientos*, algo como una 'proyección' del sujeto, provocando la 'momentánea liberación del tiempo' a la que a menudo nos referimos. En estos términos, la fotografía demuestra ser el medio más apropiado para producir tal efecto, por un lado por su capacidad de representar la realidad, y por otro, por su capacidad de subvertirla.

En la actualidad, la necesidad de confirmar la realidad y de enaltecer la experiencia por medio de fotografías como una actividad cotidiana es para Susan Sontag un consumismo estético en el que todos están viciados, y es significativo recordar que constató ese hecho hace más de tres décadas. Desde la perspectiva actual, la temprana fotografía de viajes marca el comienzo de la globalización mediática y hoy más que nunca, aquél que viaja quiere imágenes.

La relación con la fotografía ha sido transformada por la comodidad del "delete", según Vilela. La memoria digital se volvió un "hábito que muchas veces anula la propia vivencia, rehén de un gesto viciado"³⁰⁰. Enfatiza aún que la fotografía analógica exigía dedicación; y era necesario confianza para apretar el botón de disparo, cuando la película tenía sus poses contadas. Cuánto a esta característica en relación al proceso de creación en "Mar de dentro", señala:

"Lela Martorano utiliza la tecnología digital con un pensamiento analógico. Consciente de los riesgos del lenguaje, se apropia de los *slides* de su padre y elabora un juego de imágenes componiendo una nueva fotografía".

Partiendo desde ese *pensamiento analógico*, el conjunto de fotografías y video-objetos que conforman la exposición "Mar de Dentro", también se componen de este juego de imágenes rescatadas del archivo familiar. En este caso, el recuerdo del mar es el hilo que va conduciendo la construcción de las imágenes. El labor de selección y organización de las diapositivas que tenían el mar como escenario, fue seguido por el procedimiento habitual de superposición o proyección de estas imágenes sobre superficies inusitadas,

³⁰⁰ VILELA, Lucila. *A la deriva*. Catálogo de la exposición "Mar de Dentro", Lela Martorano, 2012. p.5.

como ladrillos y tejas. Las obras que hacen parte de esta exposición, también transitan entre el presente y el recuerdo y las experiencias de la memoria afectiva añaden a la materia un nuevo significado. En los video-objetos es posible ver la comunión entre el video y la fotografía (o las diapositivas) reflejando la fusión y los tiempos inherentes de cada lenguaje:

“En la memoria, algunas escenas en la playa recuerdan los momentos de una temporada. En *Mar de Dentro*, Lela Martorano trata el agua como luz y viceversa. Sean proyectadas o en video, la fluidez y la transparencia de las imágenes interfieren en las fotografías con suaves vibraciones; captan el tiempo, efímero, entre la luminosidad de las aguas y los paisajes de luz”³⁰¹

Mar de Dentro, realizada en Brasil y en Alemania en el año 2012, estaba compuesta – así como *Deslumbramientos* – por imágenes fotográficas en gran escala e impresas en soporte papel, pegadas directamente a la pared, aludiendo a la imagen de la proyección.

“*Mar de dentro* es también resultante de esta exploración implacable de la imagen y su proyección: en las fotos -de proporciones generosas y pegadas directamente sobre la pared- se evidencia el carácter efímero de la obra. Las imágenes se “adhieren” a una superficie como una proyección, a la vez que los video-objetos provocan inquietud por la naturaleza ilusoria del movimiento”³⁰².

La fragilidad del soporte elegido – el papel – termina por remitirnos a la fugacidad de la imagen proyectada, como ajustadamente describe la periodista Adriana Martorano. Y, puesto que al final de la exposición las imágenes no sobreviven, son destruidas, y lo que nos queda es el confronto natural decurrente que evidencia el desasosiego inherente al arte. El propósito final contradice la idea de que la vivencia existe para terminar en una foto, como anunció Sontag, y sino más bien para continuar existiendo en la memoria de cada espectador.

³⁰¹ VILELA, Lucila. *A la deriva*. Catálogo de la exposición “Mar de Dentro”, Lela Martorano, 2012. p.5.

³⁰² Adriana Martorano, *Desde el interior de la memoria*. Texto para el catálogo de la exposición, *Mar de Dentro*, 2011.





Desmontaje de la exposición ***Mar de Dentro***, Lela Martorano
Fundação Cultural Badesc, Florianópolis-SC/Brasil, 2012

CONCLUSIONES

En esta investigación, hemos buscado comprender las relaciones que se establecen entre la fotografía y el universo artístico en general – y contemporáneo en particular – no solo bajo una óptica histórica y objetiva por un lado, y poética y subjetiva por otro, sino también a partir del estudio de aspectos tan determinantes de su identidad como pueden ser sus características físico-químicas, la luz y la proyección. Ese recorrido sirvió de base documental y de argumentación para en seguida hallar a mí trabajo personal e interpretarlo en el actual contexto del lenguaje fotográfico. En el intento de abarcar las múltiples facetas del universo artístico-fotográfico –a pesar de su carente material teórico - nos vimos obligados muchas veces a recorrer a catálogos de exposiciones y artículos independientes. La constatación más inmediata es que las ambiguas inquietudes artísticas de la fotografía presentadas aquí, en realidad no son más que un prólogo de la intensa evolución que sigue generándose a partir de ella, principalmente en el campo de la práctica, siendo que el pensamiento y las teorías escritas siguen todavía en pasos más lentos. La fotografía se desarrolló rápidamente desde su descubrimiento, y la multitud de formas que adoptó demuestra un terreno laborioso de ser cartografiado. Sin embargo, los caminos estéticos trazados por ella, que gradualmente se diferenciarían entre sí, pero aún indispensables en la manera de entender la actualidad de ese medio, juegan con sus ambigüedades y paradojas, siendo eso lo que realmente le da riqueza y complejidad.

1. Fotografía y Arte

La profusión de imágenes fotográficas en la sociedad contemporánea y la multitud de formatos cada vez más desarrollados, además de la facilidad de diseminación a través del internet, atesta su presencia masiva en nuestras vidas. Al haber surgido como producto de la modernidad, significó un cambio profundo para la sociedad y desestabilizó completamente el estatuto del arte. Tanto la pintura y las demás prácticas artísticas de esa época pudieron

evolucionar y trazar intercambios muy productivos con la fotografía, como hemos comprobado.

En relación a las disputas y tensiones particulares con la pintura podemos afirmar que este embate ha resultado positivo para ambos medios y contribuyó concretamente a la democratización de la producción artística. En una época dominada por las transformaciones, las fusiones y desplazamientos de la fotografía en los movimientos de vanguardia, han configurado el nuevo esteticismo cambiando la historia del arte del siglo XX. Las experiencias llevadas a cabo en estas primeras décadas abrieron y perfilaron los caminos que vendrían. De ahí han surgido cuestiones importantes que contribuyeron al desarrollo del arte contemporáneo, donde la fotografía sigue desempeñando un papel destacado. Su carácter documental, se puede suponer que ha colaborado fundamentalmente a la desmaterialización de la obra de arte, dando a ver las experiencias de las performances, *land art*, *body art* entre otras. Interrogantes sobre la desaparición del referente, la originalidad vinculada a los procedimientos de apropiación, bien desde de su capacidad de reproducción, fueron temas que arrebataron el aura del artista y del arte. El sentido de lo que es la fotografía actualmente, dónde reside su arte y para qué sirve, ha cambiado tanto que resulta difícil reconocerlo. De todos estos planteamientos, podemos deducir que de la penetración alcanzada por los medios de producción y difusión masiva, y en particular, la capacidad de la fotografía para integrarse al entorno cotidiano, ha producido también una redefinición en las relaciones de los artistas y del individuo con la imagen. Su desmaterialización provoca un sentimiento de desamparo. Todos quieren creer en la imagen, su existencia nos protege. Sin embargo, su valor como prueba de la realidad se torna cada vez más cuestionable en estos tiempos. Estos sentimientos de contradicción, estructuran nuestra experiencia cotidiana con las imágenes, que en ciertos momentos las absorbemos, incluso confiamos en ellas, mientras en otros, las cuestionamos y reflexionamos sobre ellas. Revisar la idea de la experiencia estética y la historia de sus mediaciones técnicas, nos permitió entender que la fotografía ya no es solo un instrumento tecnológico sino que desempeña un rol de configuración del mundo. Por lo tanto hay que tener en cuenta que ya no es el único medio eficaz de representación y en ese caso se podría plantear que la fotografía se ha hecho más disponible para el arte. Algo semejante a lo que ocurrió con la pintura, al ser desplazada por la

fotografía, se ha vuelto libre para explorarse a sí misma. Mientras tanto, a la vez que la fotografía se ha movido del centro de la cultura, sigue siendo indispensable para ésta. Incontestablemente, su huella está presente en todas las formas de cultura visual y es popular como ningún otro medio ha logrado ser.

En el lenguaje fotográfico en el panorama brasileño, a pesar de haberse desarrollado tardíamente, se hizo notar la voluntad de abstraer en las experiencias de artistas como Geraldo de Barros que generó un aspecto singular para el medio fotográfico en Brasil. De la mezcla - una característica genuinamente brasileña, y que extendida al ámbito del arte, influye efectivamente en los conceptos visuales - han surgido formas de entender el proceso fotográfico de manera creativa y diversificada. Del movimiento *Neoconcreto* que representó sobre todo, un arte libre que buscaba la experiencia sensorial, contribuyó a cambiar significativamente la conducta del espectador en relación a la obra de arte. Prueba de ello son los diversos trabajos realizados con los cuales el público adquiere importancia como parte en la propia construcción de la obra. Este factor nos permitió comprender las posibilidades estéticas surgidas a partir de ello en todos los ámbitos del arte contemporáneo, pero principalmente en los procedimientos relacionados con la fotografía, al cine y el vídeo, ampliando la manera de subvertir el espacio-tiempo y el espacio las relaciones sensoriales.

2. Hacia lo Cinematográfico

Los paradigmas estéticos tradicionales fueron alterados por las tecnologías de mediación y de interacción con las artes en medios digitales, desplazando la estética centrada en el objeto y reforzando la estética centrada en el contexto y en las situaciones relacionales.

Mientras los límites entre la imagen inmóvil de la fotografía y la imagen en movimiento del cine se diluyeron, se pudo comprobar que ambos pasan a circular en espacios y tiempos expandidos, creando nuevas temporalidades tanto en su forma de exhibición como en su forma de apreciación.

El movimiento, la luz y los efectos de inmaterialidad del cine han determinado

nuevos conceptos de exposición de arte, nuevos horizontes de lenguaje y nuevas posturas por parte del espectador. La relación entre lo fotográfico y lo cinematográfico juega con el tiempo: el flujo temporal en la realización percepción y exposición pero también lo hace con la formulación de lo pasado y desafía la visión del espectador en el presente.

Incuestionablemente; fotografía, cine y video están vinculados de manera profunda a la noción del tiempo. Sin embargo, el video demostró dimensiones temporales diversas del cine y de la fotografía. La posibilidad de manipulación del tiempo y la migración de la imagen del cine al proceso digital solo fue posible a través del video que instauró nuevas modalidades de funcionamiento del sistema de las imágenes. El video es el dispositivo a través del cual el cine pudo ser interrogado, trabajado, repensado y expuesto.

3. Fotografía y Memoria

Las interferencias o las diferencias entre los medios son objetos de un largo debate, pero es cierto que la transformación ocurrida en relación a la percepción del movimiento y de las fronteras entre soportes y categorías del arte, a partir de la fotografía, generaron un desplazamiento del cine, así como del video, hacia las salas de exposiciones, provocando la expansión del espacio y de su ambiente sensorial. La reflexión sobre estas relaciones nos acercó a la comprensión en torno a los distintos modos de pensar la fotografía, la memoria y el tiempo subjetivo en el arte contemporáneo.

Rescatar el valor de las imágenes y recuperar la espesura de la experiencia subjetiva a través del arte, es un propósito compartido por muchos artistas, y redimensiona la actuación del espectador frente a la obra de arte. Los debates en torno a la construcción de la memoria, son problemas fundamentales del arte contemporáneo, en el territorio en el que la fotografía tiene un papel clave. Como representante de las corrientes contemporáneas, realicé una serie de reflexiones acerca de las formas como mi trabajo se comunica con el entramado de la producción actual. A través de mi investigación artística, así como la de algunos artistas aquí presentados, de algún modo, reivindicamos un tiempo interior, de contemplación y reflexión, como un *acto de resistencia* frente a la instantaneidad, al consumo acelerado y superficial, que nos está

llevando a un estado de casi *amnesia*. El interés del arte por la idea de la memoria se debe al papel fundamental en lo que dice respecto a la percepción y construcción del hombre. Si la fotografía sirve también como registro de la memoria, podemos suponer que la relación con esta, también ha sido afectada. La desmaterialización de la fotografía analógica en existencias virtuales, diluyó la experiencia prolongada frente a la imagen suspensa en la fotografía. Experiencia esta que posibilita una visión fuera de campo, efectivamente subjetiva. Los procesos de captación, revelación, fijación y recepción se transformaron en producción, difusión, recepción y olvido. Siempre habrá un elemento distorsionador, el propio tiempo o el intervalo de tiempo, tanto en el cine y la fotografía, como también en nuestras representaciones internas, que introduce otros tiempos y espacios en las obras o en los recuerdos. Ese elemento conduce a otras experiencias de las dimensiones, entre pasado y presente, lo cercano y lo lejano. Abre nuevas posibilidades de moldear y subvertir el espacio-tiempo en el campo de la imagen y su capacidad de transformar el espacio sensorial, propiciando el desarrollo de la propia expresión del arte.

Los artistas que se sirven de la imagen fotográfica y de los medios que surgieron a partir de ella, se enfrentan a esas problemáticas, añadiendo su mirada y reflexionando a ese entorno. Se trata de repensar el propio concepto de arte, absorbiendo constructiva y positivamente los nuevos procesos formativos abiertos por las máquinas. Aparatos, procesos y soportes posibilitados por las nuevas tecnologías repercuten, como bien lo sabemos, en nuestro sistema de vida y de pensamiento, en nuestra capacidad imaginativa y en nuestras formas de percepción del mundo.

La globalización de las instituciones y de los sistemas comunicacionales introducen hoy una transformación del espacio y del tiempo que impacta de manera decisiva en las formas de experimentar la vida personal y sociocultural, y consecuentemente en el sentido y en las formas de producir arte. Tales consideraciones se hicieron fundamentales para plantearnos qué es la fotografía y cómo la entendemos hoy en el amplio universo del arte contemporáneo.

El análisis del medio fotográfico debe ser reposicionado y cercado por las transformaciones, y por las más diversas contribuciones en el estatuto general del arte. "La fotografía nunca podrá ser comprendida o definida aislándola de otras formas visuales"³⁰³, afirma David Company. A propósito, todos los caminos y procesos que ha trazado desde su descubrimiento ayudaron a configurar su naturaleza. Sin embargo, esta naturaleza sigue siendo configurada pero jamás definida.

³⁰³ COMPANY, David. *Cruce de caminos. Sobre el arte y la fotografía*. Ediciones Témpera, Madrid, 2006. p. 21.

APÉNDICE – Obra personal

LELA MARTORANO

“Su investigación con el lenguaje fotográfico y cinematográfico permitieron que Lela experimentara nuevos paisajes, registrando numerosos viajes reales e imaginarios, puertas y ventanas que se abren a otras dimensiones, flores que invaden ciudades, casas transformadas en lugares oníricos, cajas que guardan recuerdos visuales, táctiles, sensoriales. Pudo también aventurarse con nuevas formas de presentación de su obra: intervenciones, instalaciones, proyecciones en muebles, objetos, video-objetos, imágenes proyectadas en imágenes, las imágenes proyectadas en texturas diversas y re-fotografiadas, fijas o en movimiento, superposición, multiplicación de registros. Grandes formatos y diferentes soportes fueron utilizados, películas super-8 y 35 mm, papel fotográfico, impresión en placas de acrílico y *outdoors*³⁰⁴ ...(..)

³⁰⁴ Adriana Martorano, *Desde el interior de la memoria*. Texto para el catálogo de la exposición, *Mar de Dentro*, 2011.

Con *Varais* (1997) Lela comienza a utilizar la fotografía para la construcción de sus imágenes, más específicamente en blanco y negro. En esta serie es posible observar la materialización de un fenómeno natural - el viento – que se hace visible a través del movimiento de las ropas en un tendedor. La presencia humana se adivina por metonimia. Podemos seguirla por sus casas y utensilios, mas así como en gran parte de las obras de Lela Martorano, el paisaje es deshabitado. En el desdoblamiento que realiza de los primeros trabajos de *Varais*, la artista empieza a interferir en las fotos, rellenando con acuarela algunas áreas de la composición. Elige colorir una u otra de las ropas tendidas al viento. O a indicar un rastro de calor - memoria del cuerpo que vivió bajo esas vestes. Late aquí, otra vez, una ficción palpitante. Y en el espacio lacunar del sujeto, la memoria esboza sus quimeras.

Entre 1999 y 2000, Lela sumerge en los procesos propios del *medio* (fotográfico). Realiza experiencias que van más allá del momento del encuadre de la composición o del disparo del obturador. Interfiriendo en el momento de la ampliación de las fotografías, sea por mover la hoja de papel fotográfico, sea por aplicar el revelador con pincel, la artista reabre la serie de invenciones de *Varais*, en una nueva llave. La ficción de sus imágenes se vuelve más densa y compleja. A empezar por la elección de los locales fotografiados: son casas viejas y/o abandonadas. Habitaciones que podrían incluir visiones de fantasmas y otros seres sobrenaturales, de no ser ellas mismas, los fantasmas. Las distorsiones realizadas en la ampliación de las fotografías de estas casas abandonadas vuelven la estructura, antes fija y decadente, en una la superficie volátil, amiga del viento y de la niebla. Es como si esas paredes de albañilería estuvieran hechas de bruma. Y sus ventanas, abiertas a la penumbra, fueran fantasmas huyendo a revelación. Y revelar adquiere entonces su connotación más precisa: enseñar dos veces – sumergir en el devaneo de la imagen.

El momento fundamental en la demarcación de su poética, es su participación en la muestra colectiva "*Construção Humana*", en Florianópolis/Brasil, 1999. En la instalación que presenta, ya están definidos algunos trazos que serán constantes de su obra. La instalación estaba compuesta por cajas fotográficas - donde habían sido dejados residuos de hojas y plantas - puestas en las paredes de la casa antigua que recibió la exposición. Y las hojas también fueron esparcidas por el suelo de los oscuros pasillos por donde los visitantes caminaban. Esa obra lo que hacía era accionar recursos de la memoria afectiva por un mecanismo a la vez sencillo y preciso. Sus cajas fotográficas asociaban la visión y el olfato simultáneamente. Como máquinas de memoria, estimulaban al recuerdo de imágenes del pasado de uno mismo. Y el recuerdo rellenaba así los huecos de la memoria con el suplemento ficticio de las imágenes del presente. Ese, *ahora* propuesto por Lela eran sus cajas de fotografía, sus pasillos oscuros y la ventana abierta de la casa antigua, por donde entraba una luz oblicua. En esa época, el concepto de *proyección* se hará fundamental en la obra de Lela Martorano. Es cuándo la artista pasa a experimentar con la proyección de imágenes del archivo personal de la familia, sobre las fotografías de casas antiguas realizadas en este momento. Son sobretodo diapositivas y películas super8 coloridas – realizadas desprentensiosamente por su padre, médico de profesión - que Lela pasa a contrastar con su abanico de fotos en blanco y negro, obteniendo por resultado a una doble proyección. Retoma así al color en su trabajo; solo que en esta ocasión se trata de un *color-color* que se da por la apropiación de los paisajes capturados por el padre. Como si de alguna manera estuviera buscando fusionar los registros del devaneo paterno a los suyos, en un pacto de memorias que

lograría reconocer un sentimiento común a los dos: el de estar en el mundo, acompañados en la soledad de cada uno, una vez que las imágenes del padre también substraen la presencia humana. Y como en las imágenes producidas por Lela ellas suelen ser sus propios fantasmas, y que al ser proyectadas sobre las imágenes en negro y blanco se duplican en juegos surrealistas.

En otra obra, realizada en el Museo de la Imagen y del Sonido de Florianópolis, lo que hizo fue proyectar una película de super8, también del archivo familiar sobre una mesa de luz donde se encontraban dos imágenes en cajones abiertos que proyectaban una fuerte luz. Mientras sucedía la proyección, mesa y fotografías eran anuladas por la imagen de la película – como sí la imagen capturada por el padre se proyectara hacia más allá que las suyas, construyendo un delicado territorio entre la protección y su exceso. La manera como Lela introduce esa producción paterna en su obra revela un doble sentido. Por un lado recupera una comunión, un ángulo común entre padre e hija, y sus formas de mirar hacia el mundo. Al paso que se superponen ambas orígenes, se crea una problemática en un sentido autobiográfico hasta entonces inexistente en su obra. Sin embargo, esa propuesta se queda como esbozo, sugerido de manera elegante, quizás a la espera de despliegues futuros.

Pensar el concepto de proyección es a la vez pensar el mecanismo que rellena de manera imaginaria las grietas de la memoria. El proceso de la artista parece encarnar literalmente esa cuestión, al hacer de la memoria su materia. Con ello profundiza al entendimiento del principio artificial del lenguaje. En el orden seminal del lenguaje, ubica al arte en un espacio perturbador, con sus mecanismos de sentidos múltiples.

Las películas transparentes de las obras actuales realizan un corte agudo bajo una óptica perseguida desde siempre por la artista: operar el juego de la memoria constituyendo a sus obras como aparatos de ese juego. Sin embargo, en estos trabajos el espacio vacío del lenguaje denuncia su propia condición. Las brechas de la memoria, rellenas con la ficción proyectada permanecen abiertas. Cuando nuestra mirada, en el intento de sumergirse en la historia de las imágenes termina por traspasarlas, volviendo a caer en el entorno concreto del local de la exposición. La transparencia, premisa del orden contra la ambivalencia y el caos, es aquí desplazada de su atribución, operando al servicio de una inherente perturbación en el arte.

Las películas de Lela Martorano disimulan su poder perturbador en delicadas imágenes de casas, ventanas y puertas, invitándonos a entrar en ese otro territorio con promesas de recorridos evasivos y consoladores cuándo, inversamente, nos confrontan al disturbio inherente a su lenguaje.

Fernando Lindote. noviembre de 2003.

Curador

V A R A I S - 1 9 9 7

Prêmio “Referência Especial”, V Salão Nacional Victor Meirelles, Florianópolis-SC/Brasil.



Serie *Varais*, 1997
Fotografía en blanco y negro
30 x 40cm



Serie *Varais*, 1997
Fotografía en blanco y negro
30 x 40cm

P A S S A G E N S E P A I S A G E N S - 1 9 9 9



Passagens e paisagens, 1999
Fotografía en blanco y negro + pintura
30 x 40cm



Passagens e paisagens, 1999
Fotografía en blanco y negro + pintura
30 x 40cm

D A M E M O R I A E S E U S L A P S O S - 2 0 0 0

Las imágenes no surgen de forma linear, son pensamientos o "memorias" de lugares sin tiempo. Son resultados de la relación entre fotografía, mirada, memoria, pintura y cine.

Las fotografías en blanco y negro se recomponen en nuevas imágenes de colores; son reveladas con pincel, sufren manipulación: deformaciones, proyecciones de *slides* y súper 8, superposiciones y interferencia de la pintura.

"*Da memoria e seus lapsos*" busca a través de la fotografía, los recuerdos o los olvidos (foto)grabados en la memoria.



Da memoria e seus lapsos, 2000
Fotografía en blanco y negro
40 x 60cm



Da memoria e seus lapsos, 2000
Fotografía en blanco y negro
40 x 60cm



Da memoria e seus lapsos, 2000

Fotografía en blanco y negro

25 x 30cm

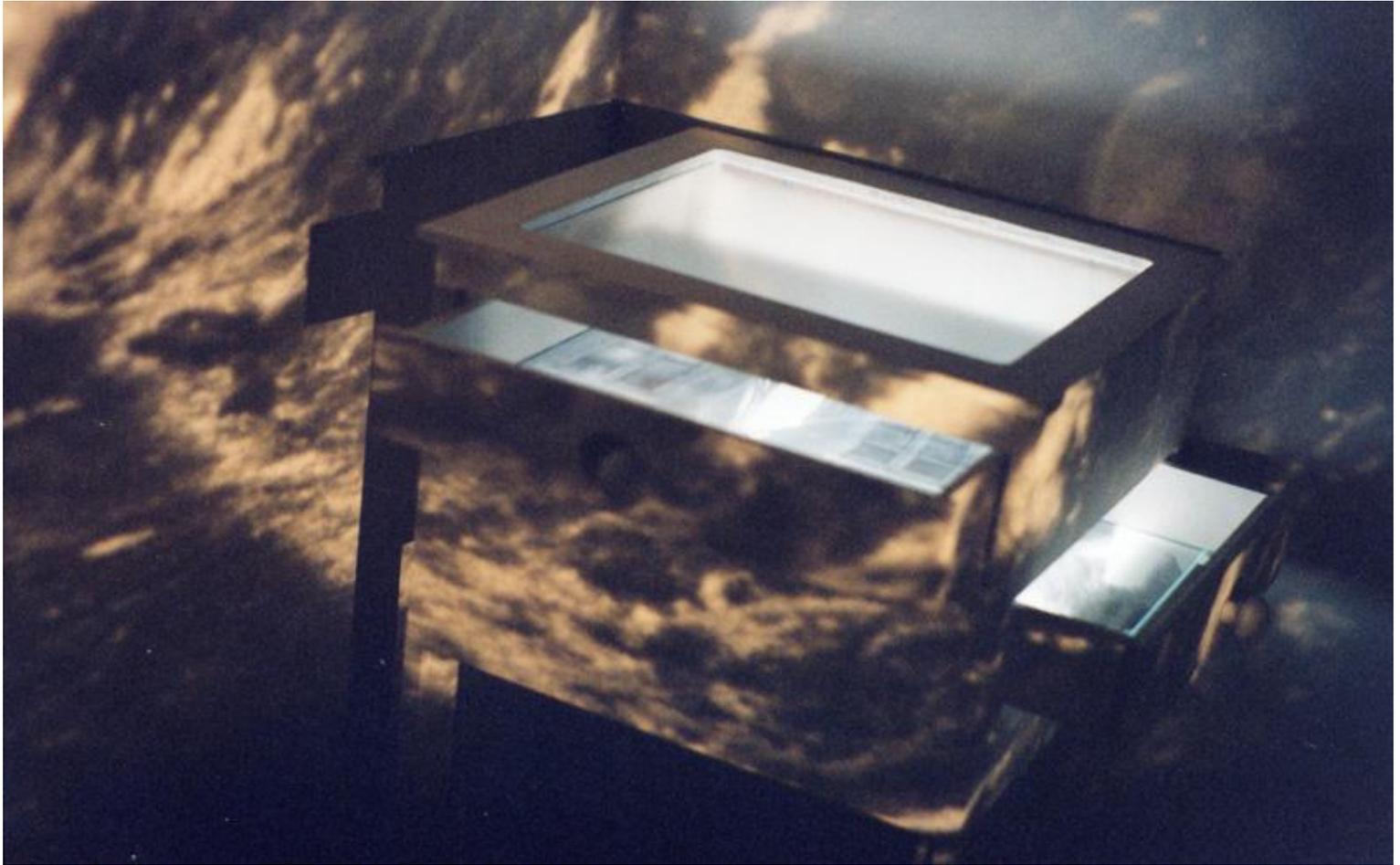


Da memoria e seus lapsos, 2000
Fotografía en blanco y negro
25 x 30cm

O F O C O É O C E N T R O A L U Z É A C H A V E - 2 0 0 0

videoinstalación





O foco é o centro a luz é a chave, 2000
Instalación – mueble + proyección súper 8 + fotografía
MIS- Museu da imagem e do som, Florianópolis-SC/Brasil

T R A N S P O R T A S - 2 0 0 4

Exposición individual "*Transportas*, Circuito Catarinense de Artes Plásticas do SESC.

Intervención en espacios públicos. Florianópolis-SC/Brasil, 2004.





Serie *Transportas*, 2004
Fotografía impresa en polietileno transparente
200 x 150cm
Criciúma-SC/Brasil



Montaje de fotografía de la exposición *Transportas*, Lela Martorano. Tubarão-SC/Brasil.2004



Serie *Transportas*, 2004
Fotografía impresa en lona
220 x 180cm



Serie *Transportas*, 2004
Fotografía impresa en polietileno transparente
100 x 175cm



Serie *Transportas*, 2004
Fotografía impresa en polietileno transparente
100 x 175cm



Outdoor Transportas, intervención urbana, Florianópolis-SC/Brasil, 2004.

serie



Transportas, intervención urbana, Florianópolis-SC/Brasil, 2004.

C I D A D E S I N V E N T A D A S - 2 0 0 5

Exposición individual. Museu Victor Meirelles, Florianópolis-SC. Brasil.



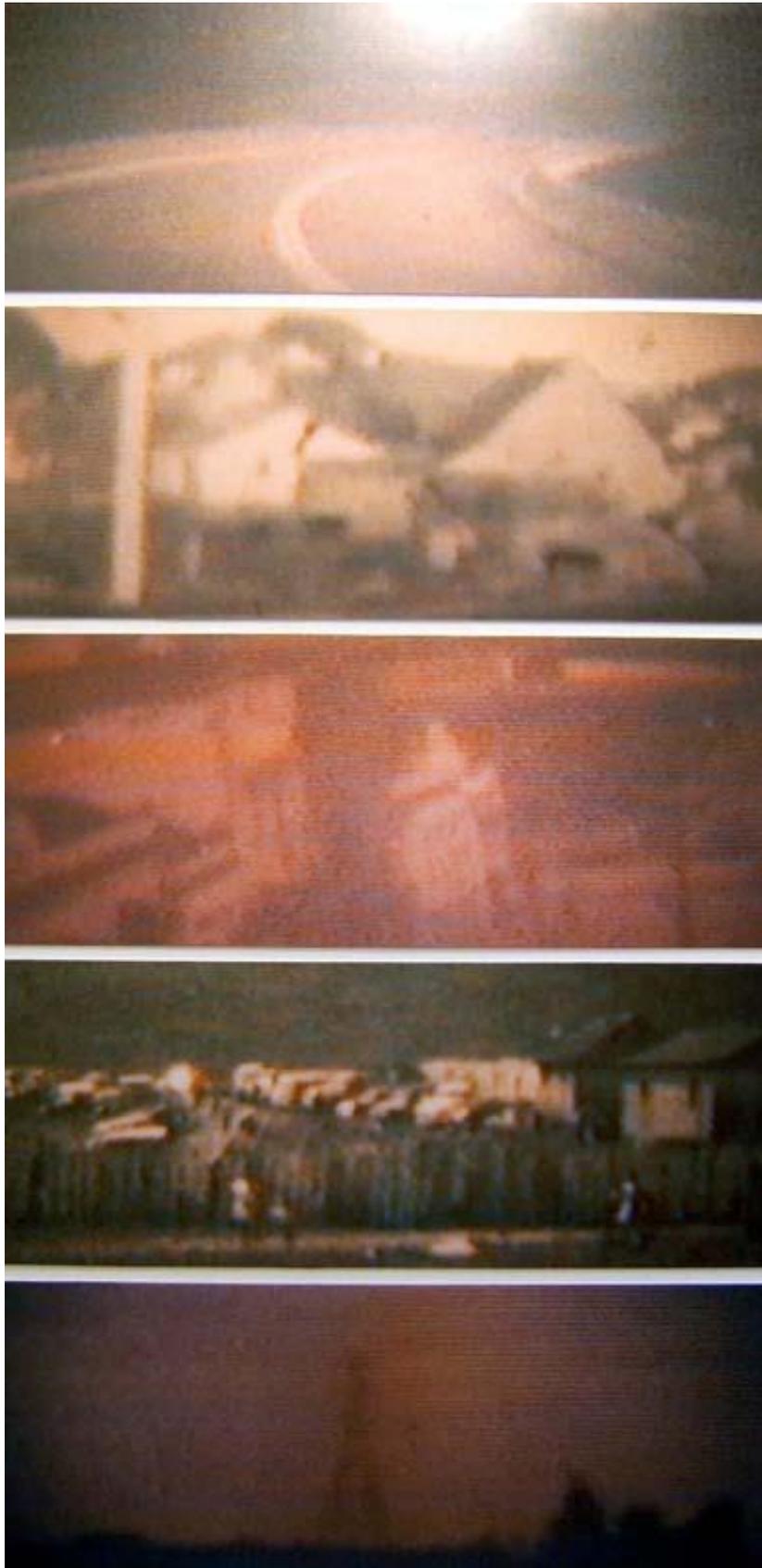
Vista de la exposición "*Cidades Inventadas*", Museu Victor Meirelles, Florianópolis-SC, Brasil, 2005.



Ciudades inventadas, 2005
Fotografía en impresión digital
100 x 175cm



Ciudades inventadas, 2005
Fotografía en impresión digital
100 x 175cm



"Cidades Inventadas", Museu Victor Meirelles, Florianópolis-SC, Brasil, 2005.

INTERVENCIÓN EN EL MUSEO DE ARTE MODERNA DE CHILOÉ -
MAM – Chile – 2011 - Residencia artística





Mar
LELA MARTORANO *de dentro*

2012

A la deriva

“El objetivo es un instrumento como el lápiz o el pincel; la fotografía es un procedimiento como el dibujo y el grabado, porque lo que hace al artista es el sentimiento y no el procedimiento.”

Louis Figuiet, *La Photographie au Salon* de 1859, Paris 1960

Un fragmento de tiempo es descubierto por Lela Martorano en los archivos fotográficos de su familia. La artista descubre, en la mirada del padre, imágenes que captaran la luz de un instante. En la memoria, algunas escenas en la playa recuerdan los momentos de una temporada. Y era a través de la mirada, aunque distante, como su padre participaba de las escenas. Olavo Vieira fotografiaba en diapositivas una época en que pocos encaraban el universo fotográfico. Lejos de las facilidades de la tecnología digital, la fotografía analógica exigía dedicación; era preciso confianza para apretar el botón de disparo, cuando la película tenía sus poses contadas. Hoy la relación con la fotografía ha sido transformada por la comodidad del “delete”. La memoria digital se volvió un hábito que muchas veces anula la propia vivencia, rehén de un gesto viciado. Observa Vilém Flusser que muchas personas ya no saben mirar sino es a través del aparato.³⁰⁵ Ante la capacidad seductora de captar el instante sin pensar en la composición de la imagen, se hace necesario percibir las trampas de la cámara digital en el uso cotidiano. Flusser advierte que “el aparato propone un juego estructuralmente complejo, pero funcionalmente simple. Es fácil aprender sus reglas, difícil es jugarlo bien.”³⁰⁶ Saber fotografiar consiste en evitar el gesto automático e impaciente del impulso aficionado. Lela Martorano utiliza la tecnología digital con un pensamiento analógico. Consciente de los riesgos del lenguaje, se apropia de los slides de su padre y elabora un juego de imágenes componiendo una nueva fotografía.

En el proceso, proyecta los diapositivas marcados por el tiempo sobre muros desgastados y antiguos postales, estableciendo una nueva imagen a partir de esa fusión. La exposición *Mar de Dentro* presenta algunas obras creadas en una residencia hecha en el Museo de Arte Moderno de la isla de Chiloé (Chile, 2011). Lela Martorano rescata la memoria de la ciudad e interfiere con su memoria personal, procedimiento que ya había utilizado en la exposición *Deslumbramientos* en la ciudad de Granada (España, 2009). “Las fotos transforman el pasado en el objeto de una mirada afectuosa”³⁰⁷, observa Susan Sontag. La intimidad de un momento en familia es aliada del afecto a la ciudad. Así, la proyección del tiempo incide sobre el espacio. Sontag plantea incluso que “por medio de fotos, cada familia construye una crónica visual de sí misma- un conjunto portátil de imágenes que sirve de testigo de su cohesión”. Las fotografías que elige sin embargo, no son retratos sino escenas de un ambiente relajado que revelan la espontaneidad del momento. La presencia del mar refuerza la intensidad de la imagen. Para Gaston Bachelard, el agua es un elemento transitorio, corre siempre, cae siempre; “anónima sabe todos los secretos. El mismo recuerdo sale de todas las fuentes.” Hay profundidad en cada gota, basta recordar la densidad del *aplastamiento de las gotas*, de Julio Cortazar. En Castro (Chiloé) se encuentra el mar interior que

³⁰⁵ Cfr. FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 54

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ SONTAG, Susan. *Sobre fotografía*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.86

ha dado el título de la exposición. Parece que ese interior de las aguas trae la sensación de un tiempo vivido. En la dimensión nostálgica de una gota, las imágenes contienen recuerdos pasajeros.

En el caso de los vídeo-objetos también presentados en esta exposición, un conjunto de imágenes fijas es iluminado por una única imagen en movimiento. Lo que se mueve es el mar sobre los niños que otrora jugaban en la playa. El reflejo de la luz en el agua posibilita la percepción del movimiento. El vídeo funciona como una imagen de fondo que baña la escena estática; una película que envuelve el paisaje fotográfico. La claridad del agua permite la travesía de la mirada. Así la memoria de la infancia se vuelve aún más distante, como se tuviese un filtro entre la mirada y la fotografía. En *Mar de Dentro*, Lela Martorano trata el agua como luz y viceversa. Sean proyectadas o en vídeo, la fluidez y la transparencia de las imágenes interfieren en las fotografías con suaves vibraciones; captan el tiempo, efímero, entre la luminosidad de las aguas y los paisajes de luz. La palabra fotografía deriva del griego: φωτογραφία a partir de φως (fos) + γραφή (grafí), o sea, escritura de luz. Lela Martorano dibuja en la luz las transparencias del tiempo. Christine Buci-Glucksmann nota que lo efímero parece surgir en todas las diferencias, brillos, reflejos y centelleos de lo visible, como el lado escondido de una luz inmanente.³⁰⁸ Así, lo efímero se desarrolla entre la presencia y la ausencia.

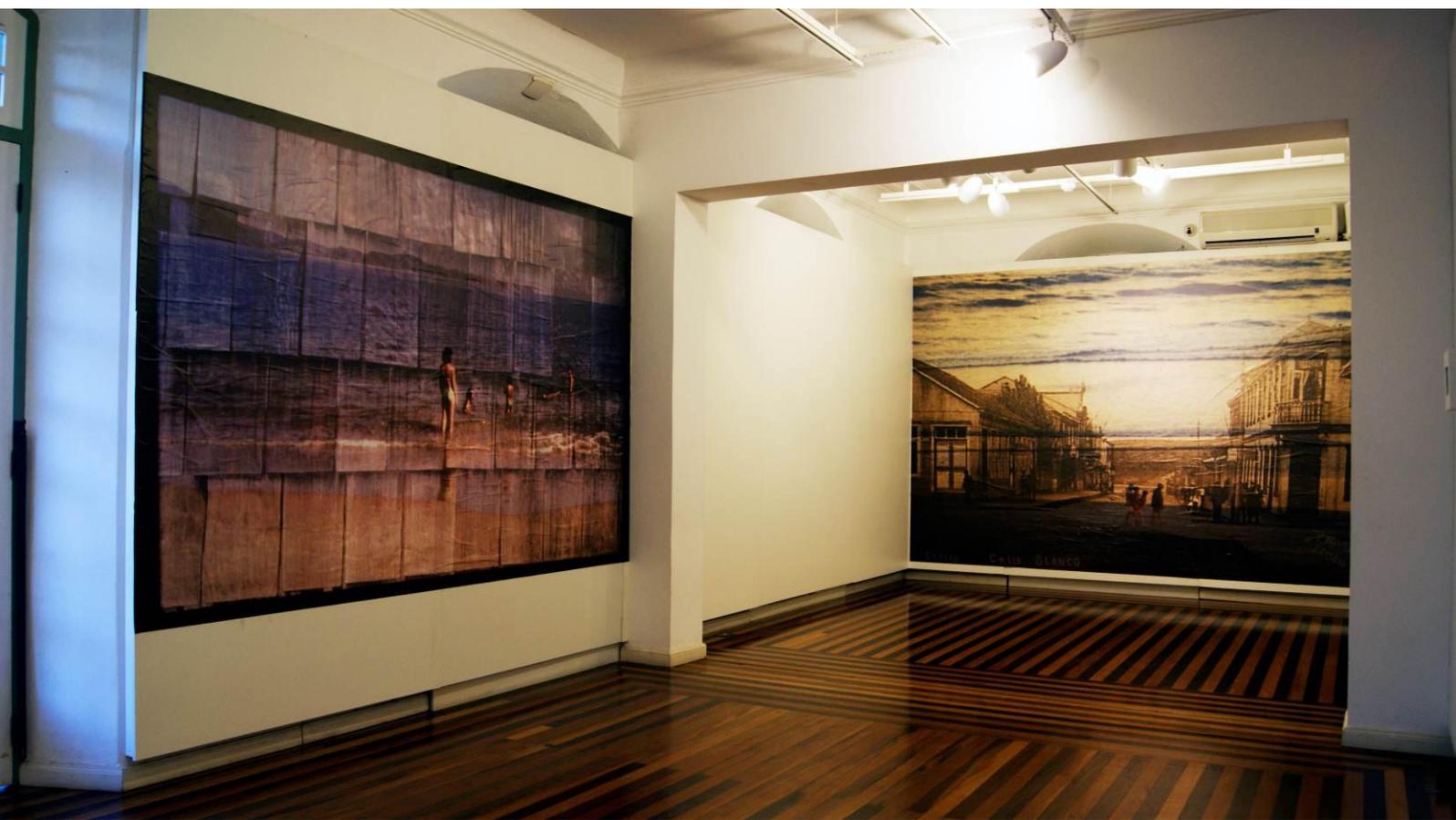
De esta manera, la elección del cartel - *wheat-paste*- para presentar las fotografías demarca también el carácter efímero. Al optar por ese soporte, la artista desplaza la estética urbana dentro del espacio expositivo. Las fotografías se deshacen debido a la fragilidad del papel empleado. Dentro de la galería, el papel está protegido de la intemperie, pero no deja de presentar su aspecto quebradizo, desapareciendo en un tiempo más lento. En otros momentos, sin embargo, la artista también lleva el trabajo a las calles, confundiéndolo entre los carteles publicitarios. Existe un constante movimiento de desplazamientos, que transforma cada etapa del proceso creativo. Un trabajo de pos-producción en que la artista se apropia de una imagen ya producida para realizar otra. La foto del archivo aparece en el muro, migra hacia otra fotografía y vuelve hacia otro muro. Los desvíos de la escena y desplazamientos de soporte establecen un incesante flujo de memorias. En ese mar de dentro, las aguas evocan imágenes lejanas de un tiempo extinguido. Percibe Heráclito, “es muerte, para las almas, el volverse agua.”³⁰⁹ En las imágenes de Lela Martorano, los recuerdos son rescatados en las sutilezas de una mirada afectuosa y se deshacen lentamente a la deriva de un tiempo reencontrado.

Lucila Vilela

Curadora del Proyecto *Olhos D'Água*

³⁰⁸ BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros, 2006, p. 31

³⁰⁹ BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.59



Vista de la exposición *Mar de Dentro*, Fundação Cultural Badesc, Florianópolis-SC/Brasil, 2012.



Vista de la exposición *Mar de Dentro*, Fundação Cultural Badesc, Florianópolis-SC/Brasil, 2012.



Serie *Mar de Dentro*, 2012
Fotografía en impresión digital sobre papel
280 x 214cm



Serie *Mar de Dentro*, 2012
Fotografía en impresión digital sobre poliéster 100%
21 x 27cm



Serie *Mar de Dentro*, 2012
Fotografía en impresión digital sobre papel
298 x 200 cm

D E S L U M B R A M I E N T O S - 2 0 1 2

La captura del transitorio, a través de la cámara, abre una imposibilidad del olvido. Los árboles, en pausa, parecen suspender el tiempo - lejano y desvaído. La fusión de imágenes proporciona un diálogo impreciso y sumergido. (...) Flores son ofrecidas a una imagen deteriorada. En una transposición de fotografías, Lela Martorano construye un nuevo paisaje donde la ausencia se torna presencia. Las hojas proyectadas sobre el pálido gris retoman imágenes de un archivo apagado. No hay vacío, hay cúmulo. La artista se apropia de las fotografías de su padre proyectando en postales de la antigua Granada. Imágenes rasgadas, absorbidas por la acción del tiempo, son sometidas a una sutil incisión. Los árboles y flores que habitan las fotografías de la artista ya son también pasado, pues en el momento en que el objetivo capta el instante, el presente se pierde, el real se hace imagen y la imagen, por su vez, memoria.

Lucila Vilela - curadora



Serie *Deslumbramientos*, 2012
Fotografía en impresión digital sobre papel
300 x 200 cm



Serie *Deslumbramientos*, 2012
Fotografía en impresión digital sobre papel
298 x 200 cm



Serie *Deslumbramientos*, 2012
Fotografía en impresión digital sobre papel
298 x 200 cm



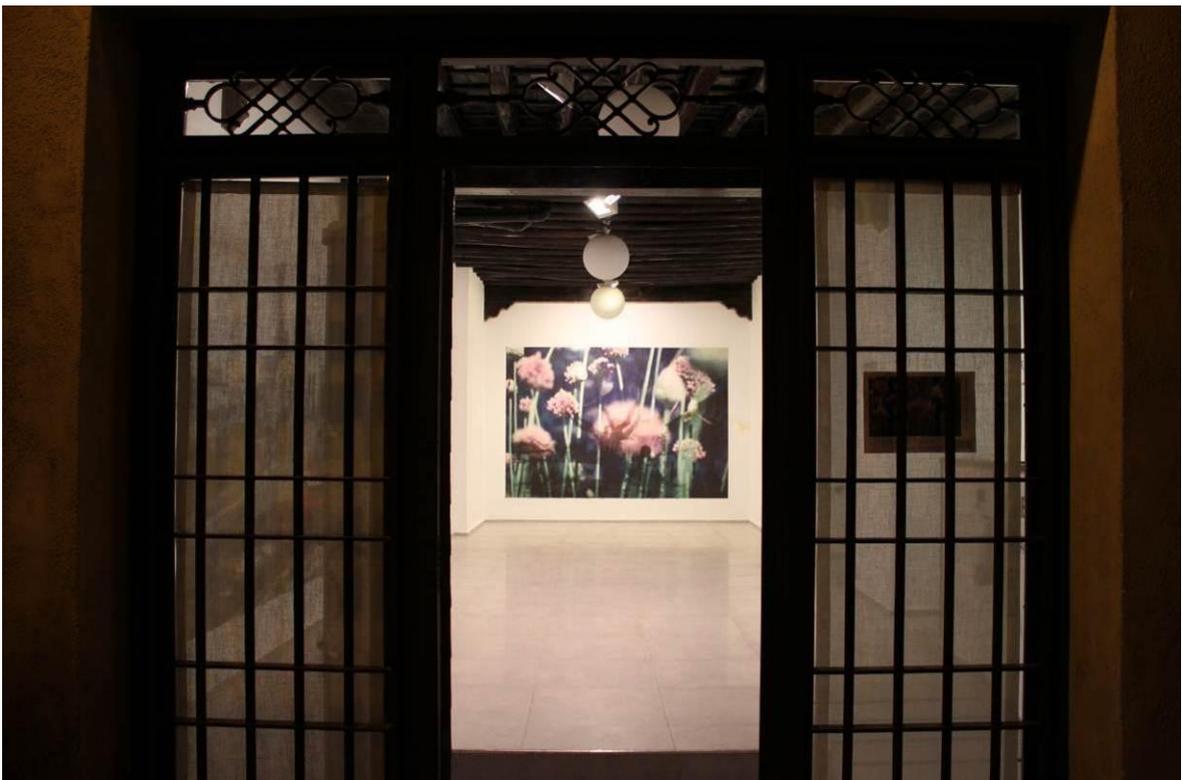
Vista de la exposición *Olhos D'Agua*, Galería Arrabal & Cia, Granada/España, 2012.



Serie **Mar de Dentro**, 2012 (exposición **Olhos D'Agua**, Granada)
VÍdeo-objeto (vídeo + diapositivas)
21cm x 27cm



Serie *Deslumbramientos*, Intervención urbana, Granada, 2012.



Exposición *Olhos D'Agua*, entrada de la Galería Arrabal & Cia, Granada, 2012.



Vista de la exposición *Olhos D'Agua*, Galería Arrabal & cia, Granada, 2012.

B I B L I O G R A F Í A

LIBROS:

ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. (contribuição de Guy Brett, Stanton Loomis Catlin e Rosemary O'Neill). São Paulo: CosacNaify, 1997.

ADES, Dawn. *Fotomontaje*. Ediciones Gustavo Gili. Barcelona, 2003.

ANDRADE; Mario. *O turista aprendiz*. (estabelecimento de texto, introdução e notas de Tele Porto Ancora Lopez). São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ARNHEIM. Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid Alianza, 1997.

A history of Photography from 1839 to the present. The George Eastman House Collection Taschen, Cologne, 1999.

BACHELARD, Gastón. *A Água e os Sonhos. Ensaio Sobre a Imaginação da Matéria*. Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*. Martins Fontes, 2000.

BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

BAMBOZZI, Lucas. *Microcinema e outras possibilidades do vídeo*. São Paulo: @ Livros Digitais, 2009.

BARROS, Manoel de. *Ensaio fotográficos*. Editora Record, Rio de Janeiro, 2000.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1989.

BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

BELLOUR; Raymond. *Entre-Imagens*. Ed. Papyrus, São Paulo, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas*, volume 1. Editora Brasiliense, São Paulo, 3ª edição. 1987.

BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia. Obras Escolhidas*. Editora Ática, São Paulo, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia, Pré-textos, 2004.

BENJAMÍN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Editorial Taurus, 1987.

BERGER. John. *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

BERGER. John/ Mohr, Jean. *Otra manera de contar*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

- BERGSON, Henri. *La evolución creadora*. Buenos Aires, Cactus, 2007.
- BERGSON, Henri. *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Editorial Cactus, Buenos Aires, 2006.
- BERGSON, Henri. *Materia y vida*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1977.
- BREA, José Luis. "*La era postmedia, acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*". Centro de Arte de Salamanca, Argumentos, 2002.
- BREA, José Luis. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Editorial CENDEAC, Murcia, 2004.
- BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *La Fotografía un arte medio*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- BRIGHT, Susan. *Fotografía hoy*. Trad. De Maria Arozanema/Torreclavero. Editorial Verea, SA, 2005.
- BURGIN, Victor. *Ensayos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- CAMPANY, David Ed. *Arte y Fotografía*. Ed. Phaidon Español, 2006.
- CAMPANY, David. *Cruce de caminhos. Sobre el arte y la fotografía*. Témpora, Madrid, 2006.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CANTON, Katia. *Tempo e Memoria*. Martins Fontes, São Paulo, 2009.
- CHIARELLI, Tadeu. *A fotografia contaminada*. In: *Arte internacional brasileira*. 2. ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.
- CHAUÍ, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo*. In: NOVAES, A. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras.
- CHEVRIER, Jean-François. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*; (ed.) Jorge Ribalta ; traducción de Cristina Zelich. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007.
- COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.
- COTTON, Charlotte. *The Photograph as contemporary art*. London: Thames & Hudson, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 3ª edición, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *La Imagen-tiempo, estudios sobre cine 2*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1996.
- DEMOS, T. J. (org.). *VITAMIN PH : new perspectives in photography*. London : Phaidon, 2006.

- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Ed. CosacNaify, São Paulo, 2004.
- DUBOIS, Philippe. *El Acto Fotográfico: De la representación a la recepción*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1986.
- DUQUE, Félix. *Arte público y espacio político*. Tres Cantos (Madrid): Akal, 2001.
- DURAND, Régis. *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- El ABC de la fotografía*. Phaidon, New York, 2000.
- FABRIS, Annateresa. "O outro eu". In *CCSP- 91: Produções recentes*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1992.
- FLEISCHER, Alain. *Alain Fleischer, La vitesse d'évasion* (co-edición por Leo Scheer, Centro Georges Pompidou y la Maison Europeene de la Photographie de Paris)
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da Fotografia*. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2002.
- FONTCUBERTA, Joan. *Fotografía: Conceptos y Procedimientos. Una propuesta metodológica*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1990.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997.
- FONTCUBERTA, Joan. *Estética fotográfica: una selección de textos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- FONTCUBERTA, Joan. *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010.
- FRAMPTON, Hollis. *Especulaciones: escritos sobre cine y fotografía*. Edición: George Stolz. Barcelona : MACBA, 2007.
- GOMBRICH, Ernst. *Arte, Percepción y Realidad*. Paidós, Barcelona, 1973.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- GUASCH, Anna Maria. *Arte y Archivo 1920-2010*. Ediciones Akal, Madrid, 2011.
- GUIMARAES, Cesar. *Imagens da Memória: entre o legível e o visível*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 1997.
- HERKENHOF, Paulo. *A Espessura da Luz. Fotografia Brasileira Contemporânea*. Nobel, São Paulo, 1994.
- HERKENHOF, Paulo. *Rosângela Rennó – Artistas da USP 9*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- IZQUIERDO, Iván. *Memória*. ArtMed, Porto Alegre, 2002.

- JANA, Reena/ TRIBE, Mark. *Arte y nuevas tecnologías*. Taschen, 2006.
- JUNIOR, Rubens Fernandes. *Geraldo de Barros: Sobras + Fotoformas*. CosacNaify, São Paulo, 2007.
- KAYE, Nick. *Site-Specific Art: performance, place and documentation*. London / New York: Routledge, 2003.
- KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. Serie Princípios nº176. Editora Ática, São Paulo, 1989.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Ateliê Editorial, São Paulo 1999.
- KUNDERA, Milán. *A Ignorância*. Ed. Companhia das Letras, 2000.
- LA FERLA; Jorge. *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Manantial textura, Buenos Aires, 2009.
- LÁSZLÓ, Moholy-Nagy. *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas, PAPIRUS, 1997.
- MACHADO, Arlindo. *MADE in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário. O desafio das poéticas tecnológicas*. Ed: Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- MADOZ, Chema. *Obras maestras*. Madrid: La Fábrica, 2009.
- MAKOWIECKY, Sandra. *A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos*. Editora da UFSC: Florianópolis, 2003.
- MARTIN. Sylvia. *Videoarte*. Taschen, 2006.
- MELLO, Crhistine. *Extremidades Do Video*. Editora SENAC, São Paulo, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Ed. Península, Barcelona, 1997.
- MESQUITA, Ivo. *"Sem Título" [untitled]*. In *Seis Artistas na XXII Bienal de São Paulo*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1994.
- MONFORTE, Luiz Guimarães. *Fotografia pensante*. São Paulo: Ed. Senac, 1997.
- NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1978.

- PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- PAULINO, Ana Maria; MINDLIN, Diana; MARTINS, Regina; GREGÓRIO, Sérgio; LOPEZ, Telê Ancona e RACY, Washington. (org.). *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1993.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. Editora SENAC, São Paulo, 1996.
- PICAZO, Glòria/ RIBALTA, Jorge (eds). *Indiferencia y singularidad*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido - O Tempo redescoberto*. Porto Alegre: Editora Globo S.A., 1958.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. El lago Ediciones, Pontevedra, 2010.
- REIS, Paulo R.O. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Coleção Arte+, 2006.
- RENNÓ, Rosângela. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo, Cosac Naify, 2003.
- RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó* [texto, Moacir Dos Anjos ; tradução do texto, Paul Webb]. Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães : Prefeitura do Recife, 2006.
- RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó – Coleção Foto portátil – volume 3*. CosacNaify, 2005.
- RIBALTA, Jorge (ed.). *Efecto real*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- RODRIGUES, Renato A. COSTA, Helouise. *A Fotografia Moderna no Brasil*. Editora da UFRJ: IPHAN: FUNARTE, Rio de Janeiro, 1995.
- SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. 2. Ed. São Paulo: Experimento, 2000.
- SANTOS, Alexandre e Maria Ivone dos, Org. *A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Editora da UFRGS, Porto Alegre, 2004.
- SEKULA, Allan. "Reading an Archive: Photography Between Labour and Capital". In Brian Wallis (ed.), *Blasted Allegories: An Anthology of Writing by Contemporary Artists*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1987.
- SCHNAITH, Nelly. *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid: Oficina d Artes y Ediciones, 2011.
- SILVA, Fernando Pedro da. *Arte Pública - diálogo com as comunidades*. Editora C/Arte, Belo Horizonte, 2005.
- SOLER RUIZ, M^a Isabel. *Reflexiones en el espacio: incidents of mirror-travel in the Yucatan, Robert Smithson*. Granada : Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, 2003. (Tesis Doctoral)

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Companhia das Letras, São Paulo, 2004.

SONTAG, Susan. *Contra la Interpretación*. Alfaguara, Madrid, 1996.

SOUSA-AGUIAR, Maria Arminda de. *Introdução a Proust*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Aliança Francesa, 1984.

TEJEDA, Carlos. *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2008.

YATES, Steve (Ed.). *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*. Traducción de Antonio Fernández Lera. Editorial Gustavo Gili, 2002.

CATÁLOGOS:

"*A fotografia brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*", São Paulo: MAM, 2002.

ALONSO, Rodrigo. *Elogio de la Low Tech 1*. Buenos Aires: Fundación Jorge F Klemm, 2002.

ALONSO; Rodrigo. *Gary Hill: ver para no crer*. Publicado en: Gary Hill. Instalaciones (cat.). Córdoba: Museo Caraffa, 2000.

ALONSO, Rodrigo. *Hacia una desdefinición de la fotografía*. Publicado en: *Territorios Ocupados* Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, 2004

ALONSO, Rodrigo . *La necesidad de la memoria*. Publicado en : *Ejercicios de Memoria* Buenos Aires: MUNTREF, 2006

ALZUGARAY, Paula. "*Rosângela Rennó: o artista como narrador*". São Paulo: Paço das Artes, 2004.

ANJOS, Moacir dos. «*mesmo diante da imagem mais nítida, o que não se conhece ainda* » in Rosângela Rennó, Recife 2006.

7ª Bienal do Mercosul: grito e escuta / Artur Lescher ... [et al.]; tradução de Gabriela Petit ... [et al.]. – Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009. P.252.

BOLTANSKI Christian . *Adviento y otros tiempos*. Centro Galego de Arte Contemporánea CGAC, 1996.

BOLTANSKI Christian. *Christian Boltanski*. Didier Semin/Tamar Garb/Donald Kuspit._Phaidon, New York, 1997.

CALLE,Sophie. *Double game*. Violette editions/D.A.P. London, 1999.

CAMERON, Dan. "*Entre as Linhas*" [*Between the Lines*]. In Rosângela Rennó. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1995.

DUBOIS, Philippe._*Movimentos improváveis. O efeito cinema na arte contemporânea*.Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de janeiro, 2003. (folder da exposição)

*Imágenes en Movimiento- fotografía y videos contemporaneos de la colección de los museos Guggenheim.*_The Solomen R. Guggenheim Foudation. NY y_PMGB Guggenheim Bilbao Museo, Bilbao, 2003. (Suplemento al catálogo original publicado con ocasión de la presentación de la colección permanente organizada por Liza Dennison, Nancy Spector y Joan Young).

LAGNADO, Lisette. *“Pequena e grande memória (sobre o trabalho de Rosângela Rennó)”*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2004.

MADOZ; Chema. *“Ars combinatoria”*. Sala de exposiciones La Pedrera, Barcelona, 2013.

MARTORANO, Lela. *Mar de Dentro - Lela Martorano*. Fundação Cultural Badesc, FUNCULTURAL, Florianópolis-SC, 2012.

MARTORANO, Lela. *Transportas – imagens de Lela Martorano*. SESC – Circuito SESC de Artes Santa Catarina, Florianópolis-SC, 2004.

*Momentos Estelares. La fotografía en el siglo XX.*_Círculo de Bellas Artes/Sala Canal de Isabel II, Área de edición del CBA, Madrid, 2007.

MOHOLY NAGY, László: *photographies, photomontages, photogrammes*. Paris : Nathan , 1998.

MUNTADAS, Antoni. *MUNTADAS ON TRANSLATION* - MACBA – Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003.

NADAR , Félix. *NADAR : [photographs] / [text by] James H. Rubin*. London : Phaidon, 2001

OMAR, Val del. *Desbordamiento de Val del Omar*. Museo Nacional. Centro de Arte Reina Sofía. Centro José Guerrero/ Diputación de Granada. 2010.

Presències en l'espai públic contemporani. Centre d'Estudis de l'Escultura Pública – Universitat de Barcelona, Barcelona, 1998.

RAY, Man – *Man Ray - photo poche*. Lunwerg Editores, Barcelona/Madrid, 2007.

Reflexio. Imagem Contemporânea na França. Santander Cultural, Porto Alegre, 2009.

RICHTER, Gerhard. *ATLAS*. Ed.: Anthony d'Offay. London, 1997.

RICHTER, Gerhard. *PORTRAITS*. Ed.: Hatje Cantz, Alemania, 2006.

RICHTER, Gerhard. *Sinopse*. MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do sul, Porto Alegre, 2012.

RIST, Pipilloti. *Apricots along the street*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.

SACCO, Graciela. *"Imágenes en turbulencia. Migraciones, cuerpos, memoria"* ensayo de Andrea Giunta *"Arte, poder y ciudad"*, conversaciones con Rubén Chababo, 2000.

SACCO, Graciela. *M2 Graciela Sacco / Justo Pastor Mellado...* [et al.]; - 1ª ed. –Ediciones Castagnino/Macro, Rosario, 2009.

Seducidos por el arte : pasado y presente de la fotografía / Hope Kingsley con la colaboración de Christopher Riopelle. Barcelona: Obra Social "La Caixa" ;Madrid : Turner, 2013.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. "Desaparição da Fotografia". Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2007.

SHERMAN, Cindy. Cindy Sherman : [exhibition] / [curators, Régis Durand and Véronique Dabin] Paris : Flammarion, 2006.

TALBOT, William Henry Fox. *Huellas de Luz - El arte y los experimentos de William Henry Fox Talbot*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia/ Aldeasa, Madrid, 2001.

REVISTAS y periódicos:

ALONSO, Rodrigo. *Fuera de las formas del cine. Experiencias del cine expandido en Argentina*. EINCITED. Universidad de Buenos Aires. Archivo General de la Nación, Buenos Aires, 2001

AZUGARAY, Paula. *Cinema Expandido*. Revista Istoé: Artes visuais, nº2035 5/11/2008. pp. 103-103.

AZUGARAY, Paula. *Pinturas em preto e branco*. Revista Istoé: Artes visuais, nº2176 27/07/2011. pp. 110-111.

BAMBOZZI, Lucas. *O vídeo em questão*. Revista Imagens Nº 1. São Paulo. Ed. UNICAMP, 1993.

BREA, José Luis. *Ornamento y Utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90*, en Arte: proyectos e ideas, n. 4, Tomo I, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1996.

BLANCO, Paloma. *Usos, abusos y desusos del espacio público*. Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios. Nº 1.2004, pp. 6-21.

BOLTANSKI, Christian. *La pequeña (y no tan pequeña) memoria*. Estrella de Diego. El País – Archivo. Sábado 30 de enero de 2010

CANOGAR, Daniel. *Pionero Henry Fox Talbot*. El Cultural.es. Publicado el 13-06-2001. Fecha de consulta: 30-01-2013

COELHO, Teixeira. *A coisa morta e a arte de ver.* Revista BRAVO! Julho 2002 – ano5 – nº58, pp. 29-31.

DELEUZE, Gilles. *Sobre el cine – Entrevista*. * *Cinema*, n.º 334, 18 de Diciembre de 1985 (entrevista con Gilbert Cabasso y Fabrice Revault d'Allones)

DUBOIS, Philippe. *De una imagen, del otro o de la influencia del cine en la fotografía creativa contemporánea*. Exit: imagen y cultura, Nº. 3, 2001 p. 130 (Ejemplar dedicado a: Fuera de escena).

FONT, Domènec. *Fotografía y cine. Hibridaciones. La extraña pareja*. Exit: imagen y cultura, Nº. 3, 2001, p. 16 (Ejemplar dedicado a: Fuera de escena).

FRESSOLI; Guillermina. *Memoria y recuerdo en la obra de Walter Benjamin*. Revista Afuera estudios de critica cultural, Buenos Aires - AII /N12 /junio 2012.

HERKENHOFF, Paulo. *Fotoformas Geraldo de Barros*. Publicado en la prensa diaria de São Paulo, 1987. Traducido del portugués por Antonio Zaya.

JUNQUEIRA, Fernanda. *Sobre o Conceito de Instalação*. Gávea - Revista de História da Arte e Arquitetura 14, PUC, Rio de Janeiro, 1996.

KRAUSS; Rosalind. *A Escultura no Campo Ampliado*. Gávea – Revista de História da Arte e Arquitetura, Vol. 1, PUC, Rio de Janeiro, 1984.

LOPEZ, Tele Ancona. *Turista aprendiz* (texto inédito sobre a obra fotográfica de Mario de Andrade). Folha de São Paulo, 19/09/1993. pp.6-8

OLIVARES, Rosa. *La tecnología es la prolongación de nuestro cuerpo*. (entrevista con Daniel Canogar). Revista Lápiz 155, julio de 1999. pp. 49-58.

PISA, Daniel. *Os “desenhos de luz” de Geraldo de Barros*. Folha de São Paulo, Mais! 6-14. 31/07/1994.

SUSPERREGUI, J.M. *La fotografía como imagen simbólica*. Revista de Artes nº8 - febrero 2008. Buenos Aires – Argentina .

VASQUEZ, Pedro Karp. *Retrato do Brasil – Documento e contaminação*. Revista BRAVO! Julho 2002 – ano5 – nº58, pp.25-28.

ZANINI; Walter. *“A atualidade de Fluxus”*. Revista Ars, nº 3, São Paulo, 2001

I N T E R N E T (consultadas hasta la fecha de 17-09-2013):

BONET, Eugeni. *Amar: Arder Candentes cenizas de José Val del Omar*. 1982 (rev. 2000) www.valdelomar.com

BREA, José Luis. *“Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia”* en Acción Paralela#5 <http://www.accpa.org/numero5/imagen.htm>

BREA, José Luis. *El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización*. <http://aleph-arts.org/>

Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais:
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=home

“Entrevista con Antoni Muntadas,” en Blog del Guerrero <http://blog.centroguerrero.org/>

GATTO, Fabián Giménez. *Efectos de desaparición: alteridad, seducción e imagen fotográfica* <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/FGimenez/Alteridad2.htm>

GORDON, Douglas. <http://arts.guardian.co.uk>

REPOLLET, Oscar Marín. *Pintura y fotografía. Encuentros y desencuentros*. LUKE - Septiembre 2007. <http://www.espacioluke.com/2007/Septiembre2007/marin.html>

SÁNCHEZ, Julio. El sentido de la espera - Graciela Sacco. Arte al Dia online
< <http://artealdia.com/content/view/full/26142> >

VALENZUELA, Jaime Moreno. *Alain Fleischer presenta «El marco y el reflejo» en el Centro de la Imagen México*, 2007. Rancho Las Voces Revista de Arte y Cultura.
<<http://rancholasvoces.blogspot.com/2007/11/fotografa-alain-fleischer-presenta-el.htm>>

Site oficial de Bill Viola
<http://www.billviola.com/>

Site oficial de Eric Rondepierre
<http://www.ericrondepierre.com/>

Site oficial de Gerhard Richter
<http://www.gerhard-richter.com/>

Site oficial de Graciela Sacco
<http://www.gracielasacco.net/>

Site oficial de Lucas Bambozzi
<http://www.lucasbambozzi.net/>

Site oficial de Pippiloti Rist
<http://www.pipilottirist.net/>

Site oficial de Tony Ousler
<http://tonyoursler.com/>

Thereza Christina Maria - acervo de documentos fotográficos brasileños y extranjeros del siglo XIX.
Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
< <http://bndigital.bn.br/projetos/terezacristina/index.htm> >

PELÍCULAS:

Janela da Alma (Ventana del Alma)
Dirección: João Jardim e Walter Carvalho.
Producción: Brasil, 2001.

In weiter Ferne, so nah! (Tan lejos, Tan cerca)
Dirección: Win Wenders
Producción: Alemanha, 1993.

Bis ans Ende der Welt (Hasta el fin del mundo)
Dirección: Win Wenders
Producción: Alemanha/ Austrália/ França, 1991.

Von einem der auszog – Wim Wenders' frühe jahre (Los primeros años de Wim Wenders) –
Documental. Dirección y Guión: Marcel Wehn. Alemania, 2007.